ИСКУССТВО КИНО 6

№6 ИЮНЬ 2014 www.kinoart.ru

РОССИЯ – НЕ ЕВРОПА? _ 5

АЙ ВЭЙВЭЙ И КИНО «ШЕСТОГО ПОКОЛЕНИЯ» _ 51

КАК СТАТЬ РЕЖИССЕРОМ _ 88, 100

Ульрих Зайдль
в Москве_ 77

Является ли Россия частью Европы, или у нее так называемый «особый путь»? Международным исследованиям европейских ценностей, нашим отличиям – этому важному аспекту одной из самых дискуссионных сегодня тем, посвящена беседа главного редактора «ИК» Даниила Дондурея и известного социального психолога Владимира Магуна в рубрике «Здесь и теперь». К тем же актуальным вопросам обращаются Александр Рубцов в статье о новой архаике и Дмитрий Десятерик о культуре Майдана («Комментарии»).

Открытием для читателя может стать портрет одного из крупнейших в мире художников contemporary art китайского концептуалиста, режиссера, инсталлятора Ай Вэйвэя («Разборы»). Мастер-класс Ульриха Зайдля, проведенный австрийским классиком в Москве в апреле этого года, открывает рубрику «Опыт», посвященную современному кинообразованию. Здесь же – полезная и подробная информация для тех, кто учит или хочет учиться кинопрофессиям: на вопросы Виктора Матизена отвечают создатели Московской школы нового кино режиссеры Дмитрий Мамулия и Бакур Бакурадзе, а о трех авторитетных европейских киношколах пишет Анна Прийдак.

В «Чтении» – новая работа опытного кинодраматурга Владимира Валуцкого и сценарий дебютирующего в кино Владимира Серышева.

На обложке: Ульрих Зайдль © Sepp Dreissinger

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ – ВЛАДИМИР МАГУН
РОССИЯ – НЕ ЕВРОПА?

РЕПЕРТУАР

15 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
САША С УРАЛМАША
«Сладкая жизнь», режиссер Андрей Джунковский

19 НИНА ЦЫРКУН
ОДИН АДАМ ИЛИ ДВА
«Враг», режиссер Дени Вильнёв

23 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
ЦЕННОСТЬ БЕСЧУВСТВИЯ
Омск-2014

27 ЕЛЕНА СТИШОВА
ЭТНИЧЕСКИЙ АКЦЕНТ
Чебоксары-2014

КОММЕНТАРИИ

33 АЛЕКСАНДР РУБЦОВ
НОВАЯ АРХАИКА
Идеи и декор

38 ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
НЕОБРАТИМОСТЬ
Несколько замечаний об искусстве Майдана

РАЗБОРЫ

51 АНТОН ДОЛИН
КАМЕРА ИЗ МРАМОРА
Ай Вэйвэй и кинематограф «шестого поколения»

ИМЕНА

67 АРСЕНИЙ ЗАНИН
КИНО МЕЖДУ СТИРКОЙ И ГРЕХОПАДЕНИЕМ
Памяти Веры Хитиловой

ОПЫТ

77 УЛЬРИХ ЗАЙДЛЬ:
«НЕ ДЕМОКРАТИЧНОЕ ИСКУССТВО»
Мастер-класс режиссера в Москве

88 ДМИТРИЙ МАМУЛИЯ, БАКУР БАКУРАДЗЕ:
«У НАС ЛУЧШАЯ ШКОЛА В МИРЕ»
Беседу ведет Виктор Матизен

100 АННА ПРИЙДАК
КАК СТАТЬ РЕЖИССЕРОМ
Три европейских рецепта

ЧТЕНИЕ

111 ВЛАДИМИР ВАЛУЦКИЙ
ГРИБНОЙ ГОД
Сценарий

144 ВЛАДИМИР СЕРЫШЕВ
БЕЗ ВЫХОДНЫХ
Сценарий

Даниил Дондурей – Владимир Магун

РОССИЯ – НЕ ЕВРОПА?

Владимир Магун – заведующий сектором исследований личности Института социологии РАН, заведующий лабораторией сравнительных исследований массового сознания Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

Даниил Дондурей. Мне показалось, что твое интервью «Россия и европейские ценности»[1] затрагивает чуть ли не самую актуальную сегодня тему. В ней фокусируются самые разные проблемы современной отечественной реальности. К их осмыслению мы еще только приступаем. Но именно они вдруг начинают выполнять функцию чуть ли не универсального объяснения всего и вся. Особенно в последнее время, когда мы переходим от одного системного кризиса к другому. Ситуация с Украиной – это ведь, кроме всего прочего, настоящая культурная драма. Мы сейчас не будем ее обсуждать, скажу только, что недавно вброшенный тезис «Россия – не Европа» – это, конечно, реакция на страшные ошибки, сбои и неудачи всей системы отношений, предложенных постсоветской политикой. России оказалось трудно примириться, сложно правильно воспринимать отказ бывших советских республик от десятилетиями формировавшихся приоритетов, от верности правилам жизни, которые предлагал «старший брат». Прибалтика, Грузия, Молдавия, даже Азербайджан, теперь вот и Украина все больше отдаляются от Кремля. Конечно же, тут действует и множество других непростых, видимых и скрытых страхов, которые являются результатом культурного, а следовательно, и смыслового поражения российской политики в последние десятилетия. Планировали преодолеть сырьевую зависимость нашей экономики, создать гражданское общество, стимулировать инновации. А еще собирали новую империю, а она не собирается – она рушится на глазах. И не видно шансов изменить сложившееся положение вещей. Ни в одной из сфер жизни.

Сегодняшнее состояние российского общества заставляет понять, как важны результаты сопоставительных международных исследований: выводы социологов, изучающих ценностные предпочтения граждан, помогают разобраться в том, что сейчас происходит как внутри страны, так и за ее пределами, в причинах и следствиях многих процессов, драм, тенденций. Главное производство современного мира – я в этом

1. См.: http://www.hse.ru/org/hse/expert/48162921/news/121195781.html

убежден – изготовление представлений людей о происходящем. Но, может быть, для начала ты расскажешь о самом вашем исследовании? Оно ведь проводится уже более десяти лет, верно?

Владимир Магун. В 2002 году стартовал проект «Европейское социальное исследование» (European Social Survey), который в разные моменты охватывает от двух до трех десятков стран Европы. Раз в два года по одной и той же программе проводятся репрезентативные опросы населения, соответствующие лучшим методологическим стандартам, с высокой степенью международной координации и контроля. Эти данные накапливаются. Главное, что они доступны всем – любому человеку в любое время. Открыты, лежат в Интернете. Из них можно извлекать огромное количество сравнительной информации. Когда я узнал об этом проекте, то загорелся желанием, чтобы Россия в него включилась, поскольку в наших общественных науках существует большой дефицит информации на темы, связанные с пониманием самих себя в сравнении с гражданами других стран. Соответствующие представления, как правило, носили и до сих пор носят необоснованный, мифологический характер. Сохраняется непоколебимая уверенность, что мы – самые бескорыстные, самые коллективистские и т.п.

Даниил Дондурей. Срабатывают старинные вневременные стереотипы.

Владимир Магун. Да, мифы, но им мало что можно было противопоставить… Я рассказал об этом исследовании своим украинским коллегам и друзьям – Евгению Головахе, Наталье Паниной и Андрею Горбачику, и в 2004 году, уже во второй раунд этого проекта, в него вошла Украина. Еще до России. Вскоре проектом заинтересовались социологи из Института сравнительных социальных исследований Владимир и Анна Андреенковы, и в 2006 году международный оргкомитет доверил им проведение этого методологически сложного исследования в России. Так что теперь у нас есть четыре серии опросов, проводимых каждые два года.

Даниил Дондурей. Важнейшая проблемная область – сопоставительные исследования ценностей в сравнении с европейскими странами, которые, безусловно, очень нужны российскому бизнесу, финансовым рынкам, государству, в его политических и экономических играх, РСПП – нашему союзу олигархов. Не кажется ли тебе странным, что подобного рода знания не востребованы? Что тогда прикажете делать с отсутствием толерантности, с недоверием, со слабым чувством солидарности, с безответственностью – со всем тем, что характеризует наших сограждан?!

Владимир Магун. У нас проводится довольно много сравнительных исследований – таких, например, как изучение знаний и степени компетентности школьников, участия населения в предпринимательской деятельности… Да и на исследование массового сознания направлено несколько сравнительных проектов. Россия постепенно включается в эти измерения, и в этом смысле новая эпоха, наступившая после 1991 года дала очень многое. Ведь в советское время все подобные исследования табуировались. Не допускалась сама мысль о том, что уникальные преимущества советского общественного строя могут быть подвергнуты какой-то там сравнительной эмпирической проверке! Памятником этому царству непроверяемых верований является знаменитый тамбовский кейз. В 1981 году, когда стартовал один из широко известных сегодня проектов международных опросов, в котором участвовали полновесные репрезентативные выборки по десяти европейским странам, советским

социологам удалось пробить разрешение провести этот опрос хотя бы в одном городе страны, и этим счастливчиком стал Тамбов.

Участвуя в международных сравнительных исследованиях, мы пусть не очень быстро, но включаемся в мировой инновационный тренд, получивший название «Большие данные» (Big Data). Конечно, не всегда удается найти финансовые ресурсы, но основная проблема, мне кажется, не в этом.

Даниил Дондурей. Понятно, мы же – по результатам – оказываемся на последних местах.

Владимир Магун. Да, мы часто не в авангарде… И тут важна конструктивная реакция. Наглядный пример подает российское восприятие результатов учебных тестов, таких как PISA или TIMMS. Началось с удивления и возмущения нашими невысокими результатами: стали говорить, мол, метод – плохой, не то меряет, не учитывает сильные стороны российского, лучшего в мире, образования. Но потом появилась более рациональная реакция. Увидели, что в теоретических знаниях наши школьники часто вполне на уровне, а слабое место – применение абстрактных знаний к реальным жизненным ситуациям. И тогда эксперты и педагоги начали искать пути изменений в российской системе обучения.

Некоторые полученные нами результаты, касающиеся массового сознания россиян, тоже могут вызвать сопротивление. В совместных с Максимом Рудневым исследованиях мы обнаруживаем существенные отличия по базовым ценностям наших граждан от населения экономически более продвинутых западноевропейских и скандинавских стран. Мы используем методику израильского ученого Шалома Шварца (он, кстати, уже несколько лет является профессором Высшей школы экономики): она измеряет десять ценностных показателей, а затем объединяет их в два более укрупненных: «Сохранение – Открытость изменениям» и «Самоутверждение – Забота о людях и природе».

Россияне (в среднем) отличаются более сильным предпочтением ценностей Сохранения в противовес Открытости; и ценностям Самоутверждения – в противовес Заботе. Таким образом, если судить по содержанию ценностей,

то мы не находим здесь ни повышенной духовности, ни коллективизма-соборности. Скорее наоборот: озабоченность материальным благополучием и преследование собственных интересов в ущерб благополучию окружающих.

Даниил Дондурей. Но ведь считается, что одна национальная культура не может быть выше или лучше другой, а следовательно, и более развитой.

Владимир Магун. Многие мои коллеги считают, что должны цвести все цветы, все культуры одинаковы по своему развитию, значению, потенциалу, самобытности. Всем надо обеспечивать уважение. Я придерживаюсь более «векторизованного», упорядоченного представления о том, что есть более развитые культуры и менее развитые. Ведь в отношении экономических показателей мы согласны в том, что лучше иметь, например, более высокий уровень ВВП на душу населения, чем менее высокий. То же самое происходит и с культурным развитием. Западноевропейские и скандинавские общества в ряде аспектов в этой сфере выполняют для нас роль ориентира: многие, наверное, хотят, чтобы и в нашей стране укреплялись приоритеты заботы об окружающих, а люди в меньшей мере руководствовались принципом «каждый за себя». Хотелось бы также видеть нашу страну и более инновационной, стремящейся создавать новые идеи, товары и услуги, открывающей перспективные пути в науке. Но это невозможно без культивирования ценностей «Открытости изменениям» за счет некоторого «усмирения» присущей сегодня россиянам тяги к стабильности и избеганию рисков.

Кстати, население западноевропейских и скандинавских стран и на порядок более счастливо, довольно жизнью, люди там больше доверяют друг другу.

Это ли не довод в пользу движения в направлении ценностей «Открытости изменениям» и «Заботы о людях и природе»?

Даниил Дондурей. Не получается ли так, что наши граждане как настоящие патриоты не соглашаются с таким подходом, поскольку не хотят признавать собственное несовершенство, отставание, неверно избранные пути движения?

Владимир Магун. Мы же не одни такие в Европе. Средний россиянин очень похож по своим воззрениям на средних представителей других бывших социалистических стран, но не только. Любопытно, что наши соотечественники близки по своим ценностям и к жителям Средиземноморья. В этом смысле Россия – почти средиземноморская страна, не случайно, наверное, в свое время у нас возник лозунг «Догнать Португалию». Что же тогда получается: жители всех этих стран – тоже не европейцы?!

Скрытая основа всего этого антиевропейского дискурса – своего рода бегство троечника из школы, у Кирилла Рогова был такой отличный образ. Отстающему в какую-то минуту просто надоело тянуться за хорошистами и отличниками.

Даниил Дондурей. Во-первых, троечник не хочет сдавать экзамены, поскольку будет видно, что и насколько хорошо/плохо он знает. По его мнению, не должно быть никаких экзаменов. Ему ненавистна сама идея, что необходимо их сдать, чтобы перейти в следующий класс. Потому что тогда окажется, что есть еще какая-нибудь Норвегия, в которой производительность труда даже выше, чем во Франции (а чем в России в 3,5 раза), а зарплата у них 6,5 тысяч евро, что даже не хочется в рубли переводить.

Владимир Магун. Люди хотят, чтобы им льстили… Но элита-то должна проявлять бóльшую рациональность и ответственность. Неужели не ясно, что связь европейской производительности с европейскими ценностями отнюдь не случайна?

Даниил Дондурей. Так исподволь, подсознательно осуществляется методологическая отмена целей развития, модернизации, инноваций.

Владимир Магун. Понятие «развитие» – если смотреть на действия, а не призывы – стало нон грата. Репрессировано, задавлено. И ведь есть сферы, где наша страна, несмотря на неудачи, не отказывается от продолжения борьбы – не уходим же мы, например, из европейского чемпионата по футболу. А вот от трудностей, связанных с развитием доверия, гуманного отношения людей друг к другу, личной активности и самостоятельности, гражданской заинтересованности норовим сбежать. Похоже, что властвующей элите удобнее, проще иметь дело все-таки с троечниками. И заклинания о культурном суверенитете или об особой Евразийской цивилизации («Да, скифы – мы! Да, азиаты – мы…») – это просто мечта о послушном и разобщенном «народе», которым легко манипулировать.

И власти, и подданным приятнее думать о себе как о жителях империи, сверхдержавы, нежели страны догоняющего развития. Но от того, что исчезло слово «догоняющее», которое еще несколько лет назад можно было встретить во многих аналитических текстах, шести-семикратное экономическое превосходство Евросоюза или Соединенных Штатов никуда не исчезло…

Даниил Дондурей. Еще недавно у нас в ходу были совершенно чуждые понятия: «модернизация», «инновации», «реформы», которые сегодня заменяются приоритетом таких понятий, как «суверенитет», «традиции», «безопасность», «консерватизм». Не кажется ли тебе, что по отношению к европейским ценностям

Россия представляет собой сегодня три группы, три народа? Одно большое сообщество совершенно осознанно понимает, что нет альтернатив, что эти ценности связаны с уровнем развития нынешней цивилизации, с действующими, настоящими, а не эфемерными правилами жизни, с созданием современных технологий, социальных, гражданских, любых других отношений. В разных вариантах это около двадцати процентов по-европейски ориентированного населения. Вторая часть населения – по меньшей мере, в два-три раза больше, это те, кто считает, что у нас все «свое», отличное от европейского. И, наконец, третья Россия, какая-то странная, запутавшаяся. Те люди, кто не может выбрать из двух моделей. В своих предпочтениях исходят из принципа «кушать – да, а так – нет». В одних смысловых контекстах они протоевропейцы, а в других – изоляционисты.

Может быть, все эти двадцать с лишним лет у нас формируется два разных народа? В связи с моим профессиональным интересом к телевидению и его влиянию на общество я делю их на «Россию прайм-тайма» и «Россию ночных программ». Это люди с совершенно разными, порой противоположными убеждениями.

Владимир Магун. Общую эту идею я и мой коллега Максим Руднев, с которым мы сделали основные работы по ценностям, разделяем. У нас есть вывод о ценностной гетерогенности всех европейских стран, которыми мы занимались. До сих пор мы с тобой говорили о средних значениях, но на самом деле каждая страна представляет собой палитру ценностных типов. В любой из них есть все: и такие, и сякие люди. И в Швейцарии, и во Франции, если мы их возьмем, есть типы мышления, которые в России преобладают. Там они не являются преобладающими, но тоже существуют. Конечно, когда мы берем среднюю оценку, то автоматически внутреннюю сложность каждой страны огрубляем, в определенной степени спрямляем.

Даниил Дондурей. Естественно.

Владимир Магун. Чтобы описать эти ценностные классы, снова вспомним показатели, о которых я уже говорил: это два важных смысловых вектора. В первом из них противостоят ориентация на сохранение и ориентация на открытость изменениям. Сохранение – это конформизм, ориентация на безопасность, на стабильность, знакомое положение вещей.

Даниил Дондурей. На порядок.

Владимир Магун. Порядок тоже. А на другом полюсе – открытость изменениям, готовность к риску, преобразованиям, самостоятельность действий.

Даниил Дондурей. Восприимчивость, появление самого желания действовать, обновляться.

Владимир Магун. Другой вектор, который различает страны, сообщества, отдельных людей, противопоставляет ценности самоутверждения и заботы. На одном его полюсе – ориентация на свои собственные интересы, потребность в богатстве, в обладании властью: очень важно, чтобы тебя уважали, подчинялись, независимо ни от чего. «Уважение» здесь ключевое слово. На этом же полюсе – стремление к личным достижениям. А на другом – забота о людях и природе. Здесь имеется в виду доброжелательность, стремление к тому, чтобы были равный ко всем подход, толерантность, солидарность и прочее. Эти два вектора, как показывают исследования, относительно независимы.

Даниил Дондурей. Вот это очень важно.

Владимир Магун. Если мы теперь посмотрим на европейские ценностные типы, то увидим, что есть один класс людей, у которого очень сильно выражена – одновременно – и открытость к изменениям, и забота о людях и природе. Это 17 процентов европейцев, сочетающих и то, и другое. В наших с тобой ценностных представлениях, конечно, оба эти полюса оказываются ценимыми и положительными. Так же считает и каждый шестой европеец.

Даниил Дондурей. Да это не русские люди, а англичане какие-то…

Владимир Магун. Да, ты угадал – людей этого типа практически вообще нет в России.

Даниил Дондурей. Ух ты!

Владимир Магун. Он у нас чрезвычайно слабо выражен – буквально составляет один-два процента опрошенных. Его не только в России нет, его нет или мало во всех менее продвинутых европейских странах. В бывших социалистических и в средиземноморских.

Даниил Дондурей. К северу Европы, к протестантизму они не имеют никакого отношения?

Владимир Магун. Имеют, конечно, но и в католической Франции этот класс тоже сильно представлен… Вернемся к россиянам, у нас две группы людей как раз примечательны тем, что характеризуются противоречивыми сочетаниями ценностей открытости и заботы. Примерно 60 процентов нашего населения сочетают приверженность гуманистическим ценностям (то, что мы назвали «Заботой о людях и природе») с консерватизмом и пассивностью. Это люди, которые неравнодушны к интересам общества и окружающих их граждан, но взамен надеются на социальную опеку, настроены на подчинение и ожидание благ от государства. Одним словом, они – патерналисты. Это сочетание того, что ты готов принимать социальные и гуманистические ценности, но при этом не жаждешь проявить собственную активность, стремление к достижениям, к успеху, связанному с риском. Повторю, примерно две трети нашего

населения имеют такую систему ценностей. Для сравнения: в скандинавских и западноевропейских странах таких людей около трети, а в средиземноморских и бывших социалистических – примерно половина.

Резко противоположный класс составляет 17 процентов. Это люди, ориентированные на высокую активность, самостоятельность, рисковость (все то, что мы отнесли к «Открытости») и в то же время – на собственные интересы, власть, богатство, личный успех (то, что мы назвали «Самоутверждением»). Такая вот незадача – нашли целых 17 процентов россиян, приверженных активности, но, увы, у них нет альтруизма и озабоченности общественными интересами… Ты видишь, что все время идет игра этих двух векторов.

Итак, в России практически нет (или, может быть, наш исследовательский инструмент их не видит) людей, сочетающих стремление к той и к другой добродетелям – альтруизму и активности. Но зато есть большое число пассивных альтруистов и активное меньшинство, энергия которого направлена на достижение личных целей.

Даниил Дондурей. К двум этим типам граждан относится больше половины из нас.

Владимир Магун. Три четверти населения.

Даниил Дондурей. А остальные?

Владимир Магун. Остается еще четверть с промежуточными показателями, но все же их ценности заметно ближе к тем 17 процентам, кто привержен активности и открытости изменениям, при этом равнодушен к интересам других людей и общественному благу.

Даниил Дондурей. Таким образом, получается квазисоветское большинство, постсоветское меньшинство и еще одна четверть людей с не очень выраженными предпочтениями?

Владимир Магун. Да, можно и так эти результаты прочитать.

Даниил Дондурей. Получается разведение нации по ценностям на две с половиной России. Мне очень интересен промежуточный по своим ценностям класс россиян, который для разных ситуаций использует то ту, то другую систему приоритетов. У этих людей нет смысловой определенности в голове. Для одних ситуаций носитель этого типа сознания будет убежден, что непатриотично критиковать власть, а для других – он считает естественным, само собой разумеющимся иметь возможность делать пересадки во Франкфурте-на-Майне. Он будет использовать это, считая, что одни его убеждения не противоречат другим. Эти люди особенно не рефлексируют собственную всеядность, просто не очень задумываются об этом.

Но вернемся к нашей теме – слабости стремления страны к развитию.

Владимир Магун. Тут ведь интересно, что прямо об этом никто из официальных идеологов говорить не любит, нам же пытаются объяснить, что это, наоборот, Европа деградирует. Недавно я наткнулся на статью Федора Лукьянова «Зачем России Крым»[2]. Лукьянов пытается в своих текстах и выступлениях реконструировать логику действий верховной власти. И в этой статье он пишет то, что и раньше не раз говорил и писал: что «холодная война» не была формально завершена, не были вовремя подведены ее итоги по типу Ялтинской конференции после второй мировой. Возникла такая ситуация, когда окрепшей России нужно было, наконец, заявить о себе, потребовать четкого раздела сфер влияния и т.п. Уже ставшая привычной за последнее время схема рассуждений. Но эта статья содержит нечто неожиданное, поскольку автор упоминает и об альтернативе. Лукьянов пишет, что «на целенаправленную и кропотливую работу

2. См.: http://kavpolit.com/articles/perestrojka_2014-1782/

вдолгую, по китайской модели, Москва не способна». И ниже: «Полноценные выгоды из глобальной интеграции извлекать не научились...». Пусть в полутора-двух фразах, но автор прямо указывает на то, что другие обходят молчанием и не хотят признавать. Оказывается, на данном этапе властвующая элита отвергла варианты, предполагающие долговременную стратегию развития и продолжение учебы тому, как эффективно жить в глобальном мире.

Я считаю это проговаривание, эксплицирование того, о чем говорить не принято, очень важным. Осознание отвергнутых альтернатив тем не менее оставляет шанс к ним еще вернуться.

Даниил Дондурей. Ты все время говоришь о решениях и выборе властвующей элиты, но ведь они поддерживаются большинством населения страны.

Владимир Магун. Я об этом раньше не думал, но ты, наверное, прав: преобладающие ценности россиян могут способствовать поддержке имперских решений власти. Патерналистская часть общества вообще склонна к поддержке власти, от опеки которой она ощущает свою зависимость. Кроме того, это люди, не склонные к самостоятельному мышлению и слепо доверяющие средствам массовой информации. Есть резон поддержать имперскую политику и у активного меньшинства, приоритет которого, напомним, – личный интерес, приносящий в жертву интересы окружающих. Мне кажется, подобная стратегия в частной жизни легко переносится этими людьми на государственный уровень. Они считают активные проявления государственного самоутверждения вполне оправданными.

Но я бы не спешил с выводом о безоговорочной поддержке населением имперского поворота. Согласен, что оживляется какая-то старая, давно знакомая программа, которая вступает в культурный и ценностный конфликт с модернизационным трендом. Но есть некоторые фундаментальные вопросы, по которым людей все же трудно перепрограммировать, даже с помощью наших расчудесных СМИ.

«Левада-Центр» регулярно задает вопрос, какой страной людям хотелось бы видеть Россию: великой державой, которую уважают и побаиваются другие страны, или страной с высоким уровнем жизни, пусть и не одной из самых сильных мировых держав. И вот в опросе, который проводился с 7 по 10 марта, когда шла подготовка к референдуму в Крыму и СМИ активно обсуждали вхождение Крыма в состав России, доли сторонников этих двух точек зрения на страну, в которой бы наши сограждане хотели жить, оказались одинаковыми: половина опрошенных выбрала имперский вариант, а другая половина – жизненное благополучие людей. Сдвиг в имперскую сторону в сравнении с предыдущим замером (в ноябре 2011 года), конечно, произошел, но небольшой – всего на 6 процентных пунктов.

Таким образом, при прямом столкновении ценностей державности и жизненного благополучия половина населения страны благополучием жертвовать сегодня совсем не согласна. Хитрость в том, что чаще всего вопросы социологов про державу и имперскую политику подобного столкновения ценностей не предлагают, и тогда мысль о цене державности большинству людей в голову не приходит. Люди как бы видят себя в магазине без ценников, и поэтому их ответы резко сдвигаются в сторону поддержки идеи великой державы и политики, направленной на ее реализацию. Но, как заметил Максим Трудолюбов, магазины без ценников – самые дорогие... Слова же «мы за ценой не постоим» звучат сегодня не очень современно. ◆

Катерина Тарханова

САША С УРАЛМАША

«Сладкая жизнь»
Авторы сценария Ирина Аркадьева, Петр Внуков
Режиссер Андрей Джунковский
Оператор Илья Овсенев
Художник Эдуард Гизатуллин
В ролях: Марта Носова, Никита Панфилов, Анастасия Меськова, Антон Денисенко, Мария Шумакова, Роман Маякин, Лукерья Ильяшенко, Артур Бичахчян, Анастасия Клюева, Николь Спиридонова, Павел Слепухов и другие
ТНТ
Россия
2014

Стратегия канала ТНТ с самого момента его возникновения пользовалась дурной репутацией у «продвинутой» публики. Ориентация на пресловутую «молодежь» с повальными заимствованиями из зарубежного телерепертуара, от стендап-шоу и реалити-шоу до ситкомов и мокьюментари, причем зачастую без указания первоисточника, вызывала резонные предположения о «трехстах законных способах отъема мозга у населения», бывших известными еще сыну турецкоподданного. Иногда появлялись честно купленные американские «Друзья» или адаптации вроде «Счастливы вместе», но большая часть программ вызывала стихийный ужас – «Окна», «Дом-2», «Голод», «Битва экстрасенсов», «Секс с Анфисой Чеховой». В интернет-энциклопедии Луркморье целевую аудиторию канала характеризовали крайне нелицеприятно: «Жлобы, домохозяйки, дегенераты, все группы умственно отсталых, школота (что в принципе одно и то же) и другие виды интеллектуального большинства, среди которых активно пропагандируются гламурно-прожигательские ценности и соответствующий образ жизни, что способствует общему отуплению всех это видящих».

Однако люди взрослеют, и былая «школота» тоже, и с некоторых пор сериальная продукция ТНТ стала переориентироваться. «Реальные пацаны», «Физрук», новейшая «Сладкая жизнь» – это уже контент для «тех, кому за тридцать» (хотя и не больше тридцати пяти). Но первейшее отличие от «школоты» – не каждый кадр рассчитан на безудержное «гыыы», не все позиционируется как комедия, не весь сюжет расчислен по образу и подобию старого анекдота «сиди, я сам открою». При этом, конечно, общая беда «недовзросления» – недостаток финансирования.

Дешевизна стала не стилем, а идеологией нашего телевидения. Например, отсутствие портных и железнодорожников в телепродукции связано, как правило, не с чем иным, как с «дороговизной» аренды швейного цеха или трамвайного депо, не говоря уж о движущемся поезде или натуральном показе мод. Зачем автовокзал, зачем литейный цех, зачем подиум, когда тех же персонажей можно снять бесплатно на улице? Эта беда пока неискоренима, однако все же сериалы в зависимости от бюджета делятся по качеству и амбициям также идеологически. Ни на одном канале на «малобюджетке» не

←
«Сладкая жизнь»

позволят снимать в едущей машине. Но когда речь об «имидже», упор делается на разное.

На ТНТ, до принятия некоторых законов, успели проскользнуть в узкую щель и сделать суперрейтингового (для целевой аудитории) «Физрука» и более «элитарную» «Сладкую жизнь», которая оказывается «для избранных» уже хотя бы потому, что в ней не «сезоны», не «40+» в проекте, который пишет команда, а вполне законченные шесть серий, сочиненные вполне конкретными людьми – дебютанткой Ириной Аркадьевой и более опытным Петром Внуковым. «Элитарная» она, конечно, очень условно с учетом всего вышесказанного, но это не совсем убого, не совсем промывание мозгов и может рассматриваться как произведение, причем как раз имиджевое, стилеобразующее, раз руководство канала решилось на его премьеру уже после принятия некоторых законов, чем только добавило фильму юмора. Просто надо заранее запастись толерантностью по отношению к той «школоте», которая нынче выросла.

Девушка Саша (Марта Носова) в Перми танцует гоу-гоу (это профессиональный танец отдельно от посетителей дискотеки – в клетке, на тумбе или на столе, его часто путают со стриптизом). Сын местного губернатора перепутал гоу-гоу не только со стриптизом, но и с проституцией, за что получил от девушки по некоторым особенно болевым точкам, после чего от нее отвернулись все, включая бойфренда. Саша на всякий случай отправила маму со своим маленьким ребенком подальше, в Уренгой, а сама метнулась в Москву, где можно затеряться. Тут и началась вполне камерная, даже театральная история в духе недавних американских пьес «Резня» или «Август», но больше всего эта инсценировка напоминает давний канадский «Закат американской империи», только в новейшем русском духе.

Поселившись у бывшей коллеги по кордебалету Большого театра Леры (Лукерья Ильяшенко), Саша вливается в ее компанию, где, как нынче принято говорить, «все сложно». Бывшая любовница брутального Игоря, владельца стрипклуба (Никита Панфилов), Лера, тренер по фитнесу, ныне находится на содержании его институтского друга Вадима (Роман Маякин), перспективного госслужащего. Но у Вадима есть ревнивая жена-домохозяйка с двумя детьми Наташа (Мария Шумакова), чей влиятельный папа и сделал Вадима тем, что он есть, о чем Наташа ни на минуту не дает ему забыть. В свою очередь, у нее есть молодая подруга Юля (Анастасия Меськова), вернувшаяся с учебы из Англии и собирающаяся замуж за Марка (Антон Денисенко), архитектора торгового центра, принадлежащего ее отцу Ашоту Гургеновичу (Артур Бичахчян).

Дальше парочки начнут активно меняться слагаемыми, и Саше придется в этом поучаствовать, причем не горя желанием. В принципе, это история провинциалки, которая сильнее, умнее, чище и самостоятельнее всех «столичных штучек» – великовозрастных инфантов, занятых лишь проституцией, если не физической, то моральной. Не самая оригинальная история, хотя в образе Саши имеется что-то от юного д'Артаньяна, пусть об этом и не говорится. Но любопытно, что в большинстве отзывов «целевой аудитории» о сериале звучит слово «жизненный»: «очень жизненный», «самый жизненный»… – и, как ни парадоксально, в нем есть доля истины. Просто приходится постоянно учитывать, что аудитория выращена каналом в эпоху «ограниченной индивидуальности», когда поначалу с трудом различаешь лица, настолько все кажутся похожими друг на друга.

«Сладкая жизнь»

Потом вырисовываются характеры, причем выписанные и сыгранные неплохо. Честный слабак, лживый слабак, хищница семейная, хищница бессемейная, хищница на поводке. Пасьянс постепенно раскладывается, шантаж и слежка, столкновения и выяснения идут своим чередом, но «Сладкая жизнь», по крайней мере, не скрывает того, что принято скрывать про наши «семейные ценности». Что богатый армянский папа, обожающий дочку и больше всего заботящийся о ее счастье, уважающий красивую пожилую армянскую маму, давно имеет на стороне ребеночка от молодой секретарши. Что русская многодетная мама из двух когда-то предложенных вариантов «отца своих детей» выбрала не того, который интересней, а того, который будет всегда вести себя «прилично» и прогибаться в нужных местах. Что сын губернатора извинится за что угодно, когда у папы на носу выборы, лишь бы «не разглашать».

Семейные ценности – ценности только материальные, но все, что делается, – только по родству, кровному или брачному. Ничего иного нет вообще – ни ума, ни таланта, ни совести, ни чести. Все мужья изменяют. Все жены их покупают (чем угодно: от жилплощади до работы). Семья – это только мафия в самом прямом смысле слова. Самое актуальное – что наши «семейные ценности» распространились по миру. Если не учишься в Англии, можешь на год-другой уехать пожить в Америку. Качество жизни тоже вполне на уровне международных стандартов. Все персонажи живут либо в роскошных студиях, либо в двухэтажных квартирах, либо в съемных, но за сто тысяч. У всех есть иномарки, айфоны и завтраки в «Кафе ПушкинЪ». Нет иных занятий, кроме быть госчиновником, тренером по фитнесу, владельцем стрипклуба (тут даже любопытна политика канала: в «Физруке» тоже был владелец стрипклуба и тоже был фитнес).

Но такая «сладкая жизнь» уже не от бедности сериального бюджета. Она отслеживает реальное представление аудитории о жизни. Можно еще добавить профессий – банковский клерк, сисадмин, компьютерный дизайнер,

светский журналист, фотограф, можно даже для контраста ввести в сюжет «аутсорсинг» (уборщиц, шоферов, официантов), но никто не будет ни физиком, ни лириком. В интеллектуальном плане все позиционируют себя как «никто», даже амбициозные архитекторы торговых центров. Это тренд такой – деньги и статус. А «Сладкая жизнь» прямо объясняет, откуда он и зачем. Для секса. Нашему сегодняшнему молодому человеку ничего не нужно – или, точнее, все нужно, – лишь бы были удовлетворены его сексуальные потребности. Статус, деньги, семья, дети – все только для того, чтобы как можно чаще и безопаснее менять сексуальных партнеров. В сериале эта тема просто на грани диагноза.

Одной комической стороной является лексика «медицинская». Овуляция, менструация, эякуляция, секс-шоп, резиновые игрушки, «встал или не встал», «дала или не дала». Все довольно подробно проиллюстрировано, хотя под УК РФ не подпадает пока. Другой комической стороной сериала стал запиканный мат. Персонажи используют ненормативную лексику совершенно естественно и потому нередко, причем как в русском, так и в англоязычном вариантах. Получается, что пара последних серий примерно на треть идет без звука. Но присутствует и некоторый драматизм, элементарный, но точный в данной аудитории. Будучи «гламурно-прожигательной», она может сидеть в дорогом ресторане, а счастья все равно нет. Потому что у «ограниченных индивидуальностей» ампутирована одна-единственная составляющая организма, которую все пытаются как-то восполнить, но даже названия не знают. У них ампутирована любовь, которая к сексу имеет весьма опосредованное отношение.

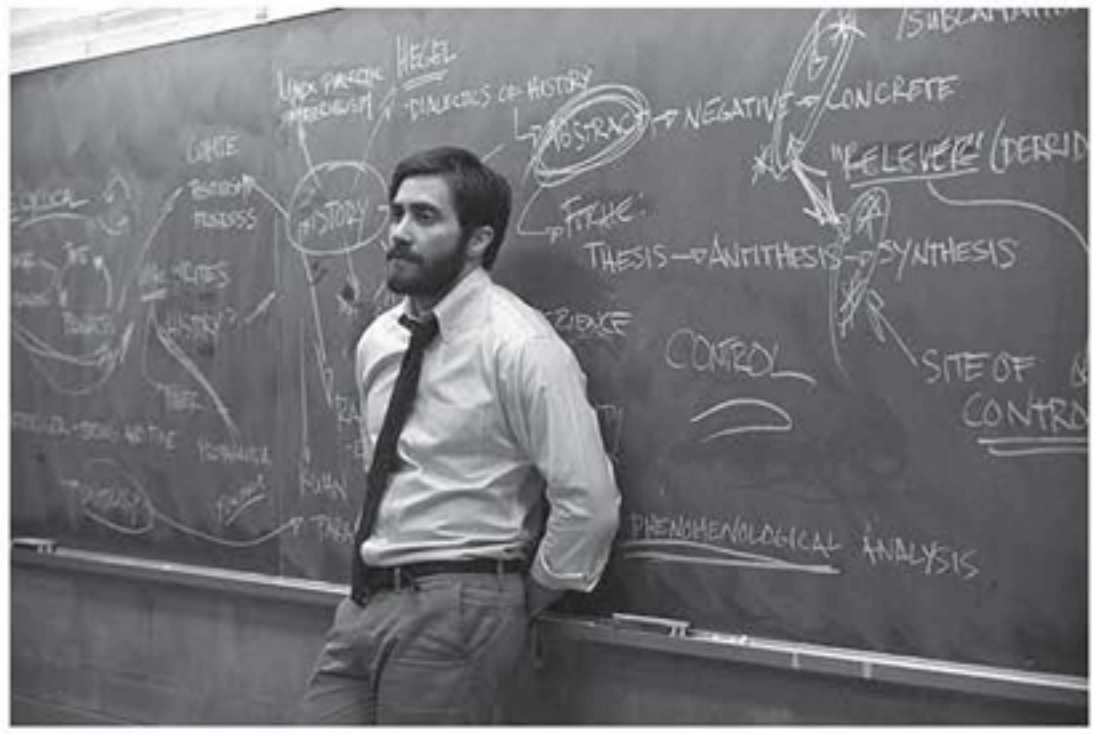
При всей жанровой условности, при человеческой слабости большинства персонажей именно поиск любви обеспечивает интригу, удерживающую у экрана. Персонажи бесконечно врут друг другу, но своей аудитории «Сладкая жизнь» не врет. Не в последнюю очередь это может быть связано с профессиональными качествами творцов. Режиссер Андрей Джунковский закончил университет Грейсленда и много работал в американских театрах. Феллини для него, думается, не человек с Луны. Все актрисы, танцующие в кадре, имеют хореографическое образование. Как в любой балерине, в них видна актерская дисциплина, а не звездное ханжество. Сериал вообще имеет некий – первоначальный, но все же культурный – контекст. Не стесняется слоганом «Полный курс московской жизни в 6 сериях» соотнесения с «Кратким курсом счастливой жизни» Валерии Гай Германики. Во многом продолжает ее бунт против сегодняшних «православия, самодержавия, народности».

Нет, этот сериал, конечно, не открытие, ни о каких реальных сложностях и речи нет. Все в сюжете облегчено, и пятьдесят тысяч евро именно что валяются на дороге, и «милые бранятся – только тешатся». Но все же «Сладкая жизнь» отличается и от прайм-таймовых сериалов нынешнего Первого канала, и от «фильмов выходного дня» на «России-1». В продиктованных ТНТ сугубо развлекательных рамках она пытается называть вещи своими именами. ◆

Нина Цыркун

ОДИН АДАМ ИЛИ ДВА

«Враг»
Enemy
По повести Жозе Сарамаго «Двойник»
Автор сценария Хавьер Гуджон
Режиссер Дени Вильнёв
Оператор Николя Больдюк
Художник Патрис Верметт
Композиторы Дэнни Бенси, Сондер Юрриаанс
В ролях: Джейк Джилленхол, Мелани Лоран, Сара Гадон, Изабелла Росселлини, Джошуа Пинс, Тим Пост, Кедар Браун, Дэррил Динн, Миша Хайстед, Меган Манн
Rhombus Media, Roxbury Pictures, Mecanismo Films
Испания – Канада
2013



Сценарий «Врага» так радикально отличается от литературного источника – книги португальца Жозе Сарамаго «Двойник», что трудно назвать фильм Дени Вильнёва экранизацией; скорее, это фильм по мотивам. Стратегически замысел создателей фильма должна объяснить замена названия: место многозначного и расплывчатого «Двойника» занял однозначно четкий «Враг»[1]. Тактические схемы реализуются через сумму изменений в повествовании. Тут есть различия внешние, начиная с места действия и национальности главного героя, но они же незаметно дрейфуют в сторону существенных смысловых сдвигов.

Хотя «Враг» – испано-канадская копродукция, действие все же перенесено из Португалии, близкой Испании, в заокеанскую Канаду (и это понятно, потому что режиссер – канадец); герой тоже стал канадцем, но это не особенно важно; важно то, что у него появилось новое имя. У Сарамаго его зовут Тертулиано Максимо Афонсо, причем носителя имени страшно раздражает претенциозное «Тертулиано», отсылающее к раннехристианскому теологу Тертуллиану, автору известного афоризма «Верую, потому что абсурдно». Он понимает обязывающие коннотации этого имени, потому что по профессии историк, но не ученый муж, а обыкновенный учитель средней школы. У Дени Вильнёва у протагониста другой статус, повыше – университетского преподавателя, однако это мало что меняет в его характере. В книге сюжетообразующей идеей становится предложение учителя в ответ на приказ директора (в свою очередь повинующегося

1.
Хотя это, возможно, произошло вынужденно: в программе кинофестиваля в Торонто, где состоялась премьера фильма, значился еще и другой «Двойник» – фильм Ричарда Айоади по повести Достоевского.

«Враг»

требованиям министерства) представить соображения насчет оптимизации обучения. Тертулиано предлагает выстроить школьный курс истории не от древности до наших дней, а «вверх тормашками» – от сегодняшнего дня к прошлому. Эта идея реализуется в хронотопе книги, закольцованной завязкой, которая отыгрывается буквально на последней странице. В сценарии идея со сменой вектора времени выпала и соответственно нарратив обошелся без этого трюка с инверсией. Одновременно выпало множество других деталей, а заодно напрочь исчезли юмор и прочие виньетки, которыми любил украшать свое письмо нобелевский лауреат. Зато теперь героя стали звать просто Адам, что, видимо, должно настраивать на притчевую серьезность, содержательную емкость и универсальность сюжета.

Вместо методической разработки к школьным урокам истории профессиональная сторона жизни Адама сфокусировалась на его зацикленности на теме контроля, которым (вещает он студентам) одержима власть предержащая – во все времена и у всех народов, – стремясь к диктатуре. Ироничность повествования сменилась настораживающей гипнотичностью, погружающей мир фильма в мрачную атмосферу загадочной неопределенности, которая отсылает к кинематографу Дэвида Линча, Стэнли Кубрика («Широко закрытые глаза») и психологической напряженности, заставляющей вспомнить фильмы Ингмара Бергмана и Кшиштофа Кесьлёвского, то есть тех режиссеров, которым не чужда была риторика двойничества.

Обнаружение двойника в фильме Вильнёва прежде всего объясняет саму сновидческую атмосферу, столь эффектно и эффективно нагнетаемую режиссером. Двойник возникает как образ, вырвавшийся из сна. В свою очередь, сон рожден только что просмотренным фильмом, то есть он отождествляется с кинематографом, «лентой сновидений», по слову Орсона Уэллса. По совету коллеги Адам берет в видеосалоне диск с малобюджетным фильмом под подозрительным названием «Если есть желание, найдется способ его удовлетворить». С трудом досмотрев малохудожественную ленту до конца, Адам отправляется спать; уснув, в ярких красках видит тот же самый фильм и, оторопев, резко вскакивает, узнав в незначительном персонаже (гостиничном портье) самого себя.

Сон разума родил чудовище и открыл Адаму глаза: вот он кто – по статусу университетский ум, вещающий о подспудном стремлении всякой власти к безудержному контролю, оборачивающемуся разными формами тоталитаризма и диктатуры, а по сути – прими-подай-отнеси, услужающий ноль, не заслуживающий внимания. При низкой самооценке Адама, подчеркиваемой сутулой фигурой, монотонным голосом, неприметной одеждой, невыразительным интерьером квартиры и зацикленностью на одной теме университетского курса, он все же твердо знал о себе одно: он – индивидуальность, неповторимая и отделенная от прочего мира, и другого такого (какой уж он ни будь) на свете нет. Но вот, оказывается, есть. И этот факт выбивает почву у него из-под ног. У Адама украли лицо.

Однако ж сходство, как, по-видимому, убеждает себя Адам, наличествует не между ним и экранным персонажем, а между ним и актером, которому выпало сыграть эту третьестепенную роль. Адам выискивает все видео с его фильмами, и в этих многочисленных зеркалах тот дробится, распыляясь до почти полного исчезновения. На этой стадии контролирует ситуацию Адам, тасующий в своих руках диски с отпечатками личности актера. Актер-то в них есть, но имя его нелегко отыскать в списке эпизодических лиц. Наконец Адам это имя устанавливает. Правда, красивое имя Дэниел Сен-Клер – псевдоним, и оно еще дальше отодвигает опознанный объект от взыскующего наблюдателя.

Так или иначе идентификация личности состоялась. Встреча тоже. Выясняется, что двойника зовут Энтони, и хотя внешне он абсолютно сходен с Адамом (того и другого играет один актер – Джейк Джилленхол), по характеру совершенно другой: настоящий мачо, лихач на мотобайке и, в отличие от Адама, не решающегося узаконить отношения со своей девушкой, женат, и жена его ждет ребенка. Более того, опять же в отличие от Адама, которому сексуальные утехи в тягость, Энтони в этом плане весьма активен и любопытен. Он выслеживает Мэри (Мелани Лоран), подругу Адама, находит ее привлекательной и, видимо, отвечающей его вкусам, потому что Мэри очень похожа на его жену Хелен (Сара Гадон). В итоге Энтони предлагает своему пассивному двойнику поменяться на время партнершами.

Фильм точно расчислен, разделен на три равные части: первая посвящена Адаму, его рутинному существованию; вторая – поискам двойника; третья – истории их взаимоотношений. Кино, выступающее как зеркало, и зеркала, в которые смотрится Адам; фотографии, с помощью которых он сличает свое изображение с лицом актера, материализуют метафору раздвоения личности, раздирают на части его единое целое по принципу внешней симметрии, заставляя переключаться из одной персонификации в другую, неминуемо приводя к внутренним мутациям. В книге Сарамаго внутренние пертурбации выливаются в то, что писатель обозначил как «гнев кроткого человека», личности настолько неприметной, что она даже не вошла в обычную классификацию темпераментов, определяющих психические особенности, – холерик, меланхолик, флегматик, сангвиник. Нулевая эмоциональность героя книги лишает его не только энергичности и стремительности, но даже инертности и медлительности – он, в сущности, робот, машина. Но воплощенный актером Джилленхолом этот робот очеловечивается, оставаясь заторможенным, словно загипнотизированным, действующим по некоей заложенной кем-то извне программе.

По мере развития отношений в дуэте двойников само оптическое зеркальное отражение превращается из инструмента уподобления в знак контраста, разделяющего эту пару по принципу бездействие/деятельность. Взяв на себя инициативу знакомства с другим ego, Адам выдохся почти на старте, в то время как его визави, войдя во вкус игры, инициативу перехватил и начал задавать правила игры. Отличительные качества этой пары неожиданно напоминают тот же расклад, что в комедии Филиппа де Брока «Великолепный», где Жан-Поль Бельмондо играет робкого нищенствующего писателя Франсуа Мерлена, который строчит романы о неотразимом секретном агенте Бобе Сен-Клере в белом смокинге. Блистательный суперагент оказывается однофамильцем актера в фильме Вильнёва, но поскольку у актера это псевдоним, то оба мачо уравниваются как мнимые персоны. Поначалу Боб предстает тайным идеалом Франсуа, постепенно начинает последнего раздражать, поскольку вступает на его территорию, в его личностное пространство, и, наконец, провоцирует бунт: писатель уничтожает своего героя, выбрасывая за окно рукопись с недописанным романом. В кротком Адаме, судя по всему, вызревает желание уничтожить двойника, но ему не хватает решительности. Ситуация разрешается сама собой: он начинает чувствовать себя комфортно с чужой беременной женой, да и ее он устраивает. А автомобильная катастрофа избавляет обоих от бывших спутников жизни.

Все было бы очень просто, но Вильнёв обрамляет фильм сомнамбулическими эпизодами с пауками. В начале картины Адам посещает некое заведение, где стриптизерка вносит в зал блюдо с пауком, а заканчивается фильм видением гигантского паука в доме бывшего двойника.

Жозе Сарамаго в романах-притчах отнимал у своих героев что-нибудь существенное, например зрение в «Слепоте» и даже способность умирать в романе «Перебои со смертью», взором объективиста-ученого наблюдая, что же произойдет. В «Двойнике» он сделал обратный ход – придал своему герою избыток личностного наполнения, подарил двойника, лабораторным путем достроив его почти до идеала. Как всегда бывало в его романах – ничего от этого не изменилось.

Быстрый рваный монтаж в третьей части фильма дезориентирует зрителя – уже непонятно, когда перед нами Адам, а когда Энтони, и может быть, это один и тот же человек? Можно предположить, что Адам запутался в паутине собственной параноидальной фантазии, где двойничество выступило как предоставленная протагонисту возможность взглянуть даже не в зеркало, с беспристрастностью холодной отражательной поверхности продемонстрировавшее ему его же амбивалентность, а в зазеркалье, по ту сторону самого себя, то есть как испытательная ситуация. Каким же вышел из нее Адам? Она ли свела его с ума или он вошел в нее по безумию?

Однозначного ответа нет. Однако появление в финале будто из ниоткуда гигантского паука, запечатывающего дверь, навсегда блокирует Адама в замкнутом пространстве, из которого ему так не хотелось выходить навстречу неизвестности, нарушившей уютную рутину, – как Акакию Акакиевичу из своего мирка.

Ничего не изменилось. ◆

Евгений Майзель

ЦЕННОСТЬ БЕСЧУВСТВИЯ

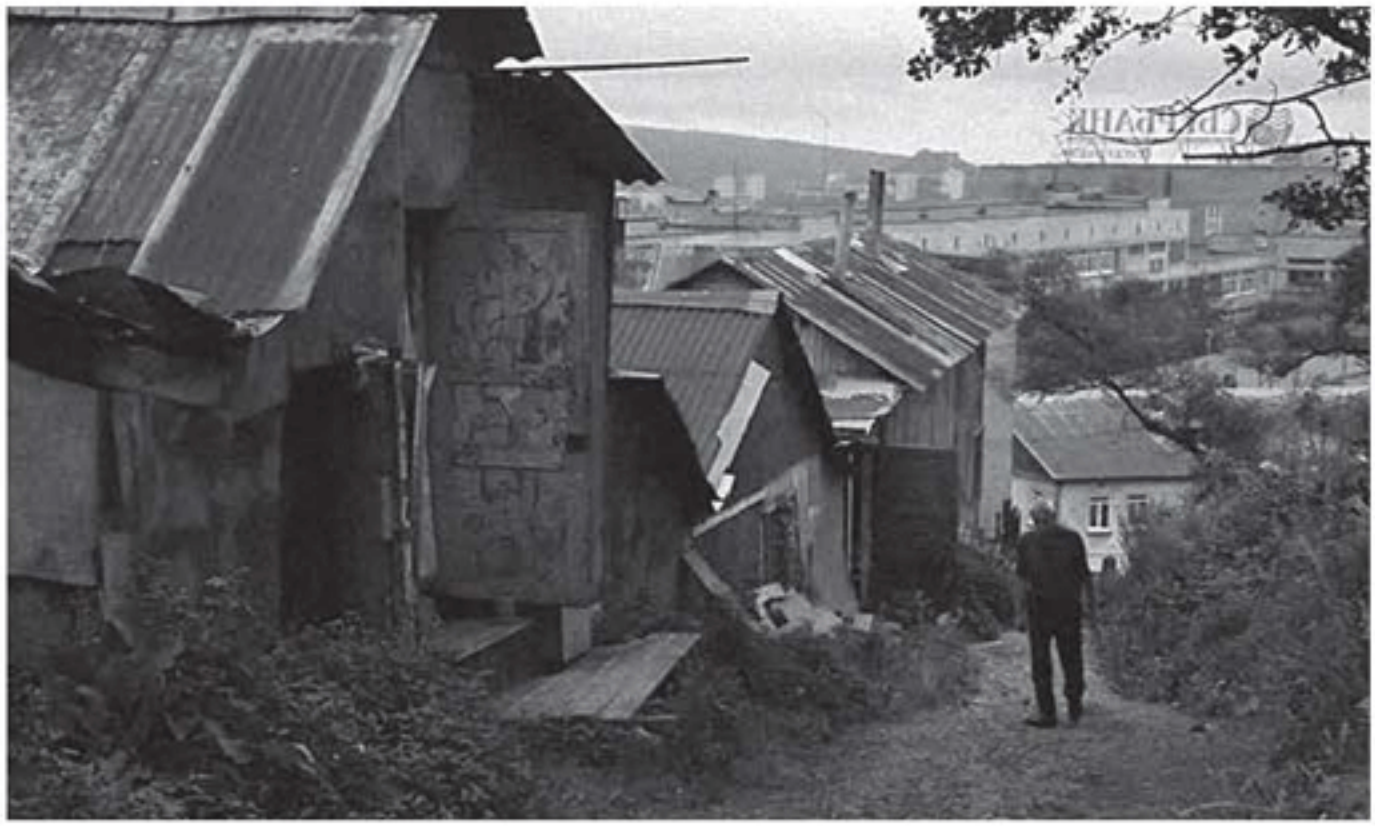
Омск-2014

«Русские гонки», режиссер Серик Бейсеуов, Сергей Догоров

С 23 по 27 апреля в Омске проходил второй национальный кинофестиваль дебютов «Движение». В конкурсной программе, состоявшей из семи полных метров, при ближайшем рассмотрении оказалось только три действительные дебютные картины («Без кожи», «Выпрямительный вздох» и «Русские гонки»), но именно они – а также «Белый день» Михаила Лукачевского – и стали главными художественными активами фестиваля.

Почетный диплом «За оптимистическое высказывание о достоинстве русского человека» получил «Выпрямительный вздох», снятый двумя молодыми московскими документалистами, работающими вместе, – Ольгой Арлаускас и Никитой Тихоновым-Рау. Это их вторая (и первая полнометражная) картина после 50-минутной ленты «В ауте» о талантливой поэтессе, которой поставлен диагноз «глубокая умственная отсталость». «Выпрямительный вздох» снят во Владивостоке и посвящен прихотливым представлениям жителей этого города о российской истории и, шире, о том, что, собственно, может связывать воедино столь далекие регионы столь огромной страны.

Еще один почетный диплом – с лестной формулировкой «За уникальный опыт рождения национального кино в 21 веке» – увез якутский тундра-хоррор «Белый день», имевший, по мнению некоторых отборщиков, шансы и на какой-нибудь приз повесомее. Грань между обыденностью (рядовой поездкой из одного населенного пункта в другой, в гости

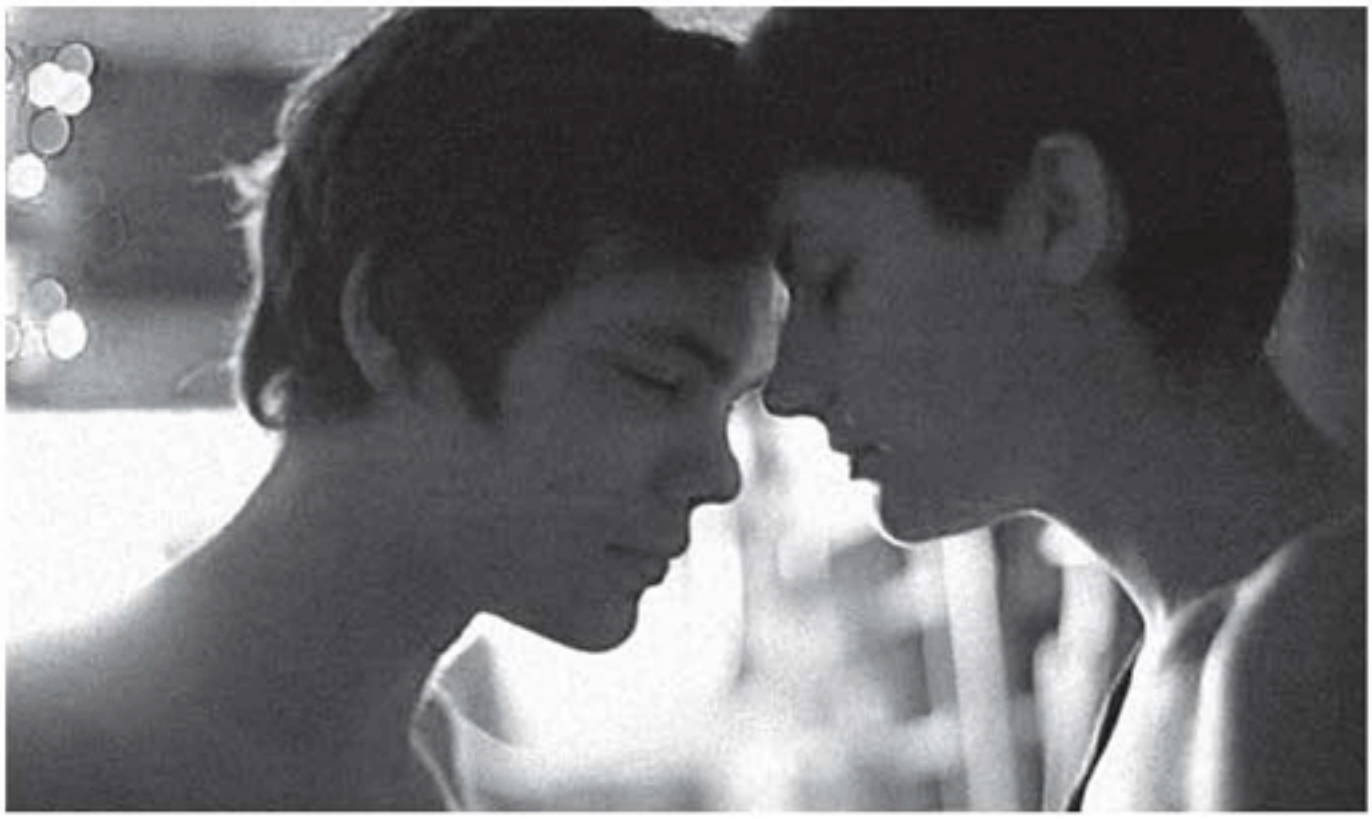


«Выпрямительный вздох», режиссеры Ольга Арлаускас, Никита Тихонов-Рац

к родственникам) и смертельно опасным экстримом оказывается иллюзорной в заполярной пустыне, когда мотор такси неожиданно глохнет, вокруг нет никого, кто мог бы помочь, а редкие машины проносятся, не останавливаясь, мимо (здесь самое время вспомнить, что фильм основан на реальных событиях). В результате застрявшие на полпути герои интеллектуально, морально, физически деградируют и, казалось бы, вот-вот станут безымянными жертвами тривиальной техногенной катастрофы, если бы смерть в этом пространстве, постепенно становящемся насквозь мифологическим, действительно означала конец странствий, а не очередной этап бесчисленных перерождений. Все это обнаруживает эстетическое родство Михаила Васильева-Лукачевского с национальной кинематографией региона, также не чуждой символическому и выстроенному на архетипах осмыслению мира.

Признанные «Лучшей режиссерской работой» «Русские гонки» Серика Бейсеуова и Сергея Догорова (еще одна, вместе с «Выпрямительным вздохом», неигровая картина в конкурсе) увековечили так называемую Берингию – состязательный забег жителей Камчатки на собачьих упряжках. Продолжительное собачье road movie образует мозаику из частных и коллективных, психологических и социальных портретов всех участников забега и жителей, встречаемых по пути, и социальную панораму не хуже иных постановочных картин вроде «Небраски» Александра Пейна или «Простой истории» Дэвида Линча. Фильм выпущен продюсерским центром Vita Activa Юлии Мишкинене и Бакура Бакурадзе, а один из его соавторов – Серик Бейсеуов – по образованию игровик, работавший исполнительным продюсером на «Шультесе», что само по себе, по мнению автора этих строк, отличная рекомендация.

Триумфатором «Движения» – обладателем Гран-при и приза за лучшую операторскую работу (Ксения Середа) – стала одна из самых низкобюджетных картин конкурса эротическая драма «Без кожи», полнометражный дебют вгиковца Владимира Бека, самого молодого участника конкурса и по удивительному стечению обстоятельств студента мастерской Владимира Хотиненко, председателя жюри. Сюжета в фильме два, оба на смежные темы: поступление в вуз и любовная история, но событий в каждом из них немного, так что повествование обрастает плотью за счет пристального вглядывания



«Без кожи», режиссер Владимир Бек

в героев-любовников (манера Середы напоминает заинтересованное скольжение камеры в «Жизни Адель»), а также за счет интенсивного использования щепетильно подобранной музыки, выдающей в режиссере меломана (притом с оттенком маниакальности: на премьере картины финальные титры были намеренно оборваны на саундтреке – Бек не хотел, чтобы зрители увидели плейлист).

Питерская девушка Лиза (Лиза Рыжих) и приезжий мальчик Петр (Петр Скворцов) поступают на актерский факультет и в процессе сдачи экзаменов на несколько дней проваливаются в омут совместной половой жизни. Как бы оглушенные толщей накрывшей их страсти, они молча занимаются сексом, спят, гуляют, невозмутимо воруют еду в супермаркетах (в терминологии группы «Война», практикуют «без....ный ход»), культивируют память отца (Лиза), надругаются над ней (Петр), бьют друг друга (Петр Лизу), посещают клубы, устраивают вечеринку. Живут в чрезвычайно захламленной мастерской давно умершего отца Лизы, скульптора, среди статуй, бюстов и прочих артефактов, покрытых простыней и патиной, в мире фетишей, связанных с отцом, но не только.

Фетишами – эмоциональными маркерами и триггерами – здесь служат также богемный быт и безбытность героев, поэтические аллюзии и цитаты (Эдгар По, Ахматова), Петербург как город-сон (эпиграфом к фильму поставлено программное из «Бури»: «Мы сделаны из вещества того же, что наши сны. И сном окружена вся наша маленькая жизнь...»), территория рейва и чиллаута, средоточие или субститут Европы. Наконец, Петр Скворцов – актер-фетиш Бека, главный исполнитель во всех фильмах этого режиссера (см. короткие «Нырок» и «Первый день»).

Другая принципиальная ось, на которой держится картина, помимо самозабвенного авторского фетишизма – это ставка на бессловесность и особая тотальность чувственного опыта. В первом же кадре одна из абитуриенток на собеседовании, волнуясь, рассказывает о своих переживаниях, во время которых она «ничего не чувствовала» – «это просто происходило» с ней. Казалось бы: как можно что-то переживать, одновременно ничего не чувствуя? На самом деле запросто, и происходит это довольно часто. Фильм «Без кожи»,

собственно, и посвящен этому зазору между проживанием и необходимой для него особой чувственной депривацией – той самой, что, кстати, предполагает и сон, «из вещества которого мы сделаны» (обездвиженность, закрытые глаза, отсутствие сильных внешних раздражителей и т.д.). На этот парадокс – специфическую бесчувственность «реального переживания» и эмоциональный потенциал рационализированного нарратива – как-то обратил внимание Энди Уорхол: «На экране эмоции выглядят сильными и правдивыми, а когда с тобой действительно что-то случается, то ты как будто смотришь телевизор – ты ничего не чувствуешь».

Отсюда странное и на первый взгляд неуместное название. О каком отсутствии кожи – если только не глубоко иносказательном – может идти речь в фильме, наполовину состоящем из обнаженной натуры? Неужели режиссеру ленты, до такой степени сосредоточенной на тактильных ощущениях, как эта, не ясно, что именно кожа – условие любого осязательного опыта? Тем не менее рискну предположить, что Бек подразумевал иную форму чувствительности – предполагающую не какое-то определенное ощущение, но то самое, «на грани жестокости» (слова режиссера), зашкаливающее, оглушающее, если угодно, отупляющее – одним словом, выключающее из повседневности переживание, как его и описывала неизвестная девушка на общем прослушивании.

Можно по-разному оценивать «Без кожи» – находить его манерным, маловразумительным, психологически неубедительным, эскапистским, бегущим от нынешней экспансии всего социального и политического, – но это одна из немногих по-настоящему молодых работ конкурса, снятая настоящим дебютантом. И – единственная целиком посвященная молодым людям. Кроме того, это кино о ценности собственных ощущений, о праве на интимную жизнь – в наши дни, похоже, не таком уж святом и неотъемлемом, как могло казаться еще совсем недавно. В отличие от остальных картин конкурса, несущих уверенность в объективной правде, будь то критический реализм на историческом материале («Переводчик», «Поддубный») или репортаж о современности («Русские гонки», «Выпрямительный вздох»), игра в фэнтези («Аптекарь») или в экзистенциальный предел, переходящий в миф («Белый день»), фильм «Без кожи» обращен к чувственной и субъективной природе кино, к неверифицируемой правде единичного, индивидуального, частного, а не общего, очевидного и доказуемого.

Если вдобавок учесть, что показываемая история происходит не с какими-то абстрактными молодыми людьми, а с нашими современниками, школьниками нулевых и студентами десятых, становится почему-то особенно понятным их желание чуть подольше задержаться в своих мечтах, перед тем как, оторвавшись друг от друга, двинуться в так называемую взрослую жизнь. ◆

Елена Стишова

ЭТНИЧЕСКИЙ АКЦЕНТ

Чебоксары-2014

«Подснежники», режиссер Сергей Потапов, Якутия

Чебоксарский международный кинофестиваль семь лет назад задумывался как региональный. Как республиканская ниша для показа фильмов, которые не попадали в зрительные залы Чувашии, так как интересы местного кинопроката упорно расходились с запросами продвинутых зрителей. Фесты по всей России стали компенсаторным механизмом, восполняющим «национальные особенности» нашей умонепостигаемой, с позволения сказать, дистрибьюции.

Но нет худа без добра. Чебоксарский международный немедленно стал крупным культурным событием в республике. Долгожданные фильмы, кинематографисты в гостях у неизбалованных чебоксарцев – словом, праздник, которого ждут в конце каждого мая.

Запустить фестиваль – как развести костер на ветру. Тут надо знать маленькие секреты – лишь тогда огонь займется и костер заживет своей жизнью, как правило, непредсказуемой. Такое случается и с фестивалями. Чебоксарский МКФ стал крениться в сторону национальных кинематографий. После успеха башкирского «Ловца ветра» (2008) Айсыуака Юмагулова и «Овсянок» (2010) Алексея Федорченко по прозе Дениса Осокина, близкого соседа (Денис живет и работает в Казани), идея национального кино стала кристаллизоваться. И не без влияния географии. Чувашия располагается в Поволжье, где с былинных времен обосновались малые народы, сохранившие оригинальный фольклор, традиции и обычаи из языческого прошлого. В прошлом году в ходе дискуссии с подачи арт-директора фестиваля Сергея Лаврентьева

возникла идея учредить в рамках Чебоксарского фестиваля параллельный основному конкурс кинематографа малых народов. Решение было принято, и в этом году была собрана программа, куда прислали свои работы кинематографисты Якутии, Бурятии, Хакасии, Башкортостана, Татарстана.

В советские времена подобные решения принято было называть «историческими». Нынче в сплошной лихорадке буден мы склонны вообще не замечать такого рода события. А зря. Ведь только недавно, в постсоветскую эпоху, малые народы получили давно чаемую возможность снимать свое, аутентичное кино, продвигать свою вселенную на мировой экран. При идеократии иметь свое национальное кино и свою киностудию полагалось союзным республикам. Всем неукоснительно. Но кинематограф в автономной республике – такое расценивалось едва ли не как идеологическая диверсия.

Мне однажды выпало принять участие в одном журнальном предприятии под водительством тогдашнего главреда «Советского экрана» Д.Писаревского. Писаревский был вполне благонадежный киновед, линию партии держал, но был не чужд завиральных идей. Зимой 1970-го он снарядил меня в Дагестан, в многонациональную автономную республику, с целью поспрошать у местной интеллигенции, что она думает о строительстве киностудии где-нибудь на берегах Каспия. Интеллигенция в лице самого Расула Гамзатова всячески приветствовала эту фантастическую идею. В Дагестане, где море и горы потрясающей красоты да триста солнечных дней в году, можно такую киностудию отгрохать, что Голливуд засохнет от зависти! – таков был вердикт. Словом, я вернулась с кучей интервью, написала материал, Писаревский взял гранки и пошел с этой бомбой в ЦК. Слава богу, все на том и кончилось. Обошлись без оргвыводов. Для меня же это был серьезный профессиональный опыт. Тогда я уразумела кое-что про советскую национальную политику. Поняла, что ценности у нас могут быть исключительно общие – коммунистические. Национальные по форме – это допускалось и отчасти даже приветствовалось. До строго определенных пределов. Посвященные догадывались, что форма содержательна. Национальная аутентичность – крамола и до добра не доведет. А уж в культуре – не приведи господь. Этак можно всю идеологию подорвать. Потому так ощетинились против украинской поэтической школы, свели ее на нет.

Так мы и дожили до конца советской власти, расстались с коммунизмом. Кино стало можно снимать от Москвы до самых до окраин. А национальных кадров на окраинах не было. Как известно, кадры решают всё, даже при наличии «бабок». За последние двадцать лет и кадры появились, и даже госструктуры смекнули, что иметь национальное кино престижно, а при известных вложениях еще и прибыльно. Но тут очередная напасть – глобализация.

Она властно диктует свои законы, и бороться с ней бесполезно, однако разбуженные ею силы противодействия культурной унификации вынесли на поверхность новые ценности. Одна из них – этничность. Мировая культура испытывает повышенный интерес к еще не открытым этносам, и кинематограф, куда более подверженный моде и новым веяниям, чем фундаментальные искусства, здесь лидирует.

В Чебоксарах жюри посмотрело программу из двадцати картин, из них пять полнометражных. Короткие были разножанровые – документальные, игровые, документальные с постановочными эпизодами. Придирчивого отбора на первый раз не было, программа вышла «оптовая», и в этом была концепция:

посмотреть по максимуму всё, что наснимали за последний год якуты, буряты, хакасы, башкиры, чуваши. Я смотрела всё с жадностью путешественника, который для того и отправился в путь, чтобы погрузиться в жизнь аборигенов и полюбоваться местными красотами, экзотикой прежде всего. Красот было вдоволь, экзотики хоть отбавляй – много больше, чем человеческих историй. Причина такого перекоса ясна: мы смотрели главным образом телевизионную продукцию, а не статусное документальное кино.

По сути, то был в основном материал, но материал чаще всего уникальный. Хакасские святыни, памятники доисторических времен, археологические раритеты, аутентичная музыка... Юрий Курочка, оператор и режиссер, навсегда ангажированный поэт Хакасии, показал три работы. Материал захватывающий, первозданный, мистический – словом, кинематографический Клондайк, стратегический резерв российского кинематографа. Не за счет уникальных картин природы и этнографической экзотики, что скорее по части National Geographic, а за счет неоткрытой и непознанной социально-исторической судьбы народов, населяющих эту благодатную землю.

В прошлом году «Булаг» бурятского режиссера Солбона Лыгденова был показан на Московском международном фестивале Tomorrow и заинтересовал критику. И хотя сюжет о вымирающей от пьянства деревне для нас совсем не новость (вспомните тех же «Старух» Геннадия Сидорова), все-таки это не русская глубинка, это бурятский этнос. Мифология земли и крови в бурятском варианте имеет свои оттенки. Здесь другое небо, другие ветры и духовные потоки. И другие народные ритуалы.

В кулуарах мы с коллегами по жюри – критиком Сергеем Анашкиным и писателем Денисом Осокиным – пытались дотолковаться, что же такое аутентичное искусство. Мифология, «гений места», религиозные корни, определяющие бытовую культуру, и еще много всякого невыразимого и невербализируемого – все формирует взгляд художника и его чувствования. Проблема усложняется, когда речь идет о кинематографе, искусстве по определению наднациональном и коллективном, с большой долей технологий. К примеру, по сей день дискутируется вопрос о «Первом учителе», вошедшем в анналы мирового кино. Можно ли считать национальным киргизским фильм русского режиссера Андрея Кончаловского? Лично я полагаю, что это авторский фильм русского художника на киргизском материале. А вот «Небо нашего детства» Толомуша Океева – пример аутентичного кино, и задействованные в его сюжете советские реалии не разрушают, а, напротив, обрамляют его этнические ценности. Сегодня, десятилетия спустя, фильм Океева – независимо от автора – радикально изменил и усложнил свой месседж. Хотя бы потому, что изменились наши худосочные, насквозь идеологизированные представления о прогрессе. Теперь-то мало кто сомневается, что это палка о двух концах.

Мы отдали главный приз якутской драме «Сэмэнчик» режиссера Марины Калининой, мастера-документалиста, имеющего опыт работы и над игровыми картинами. В «Сэмэнчике» счастливо сплавилось одно с другим. Однако не знай я наперед, что фильм игровой, я бы сочла его героическим опытом кинонаблюдения. Ибо снимать алкоголичку и ее сына-младшеклассника, который, сам того не зная, обеспечивает ежедневную дозу своей матери – она получает пособие на Семена как мать-одиночка, – такое не каждый выдержит. Тут нормальная человеческая этика входит в непримиримое противоречие с эстетическими задачами. К счастью, у режиссера не было этой проблемы,

«Булаг», режиссер Солбон Лыгденов, Бурятия

хотя в картине снимались подлинные алкоголики – отсюда эффект почти запредельной подлинности. К тому же исполнитель главной роли Айал Ефимов – обыкновенный гений. Не было бы этого ребенка – не было бы и фильма такой пронзительности. И, конечно же, финал, кода вырывает картину из потока чернухи – реальной, безнадежной и гибельной.

Семена уже увезли в детприемник, а в параллельном эпизоде его учительница читает вслух сочинение мальчика «Моя мама». В цветных кадрах мы видим сбывшуюся грезу ребенка: с мамой за руку они гуляют в парке, возле каждого киоска покупают мороженое, газировку и другие вкусности. Счастье, одним словом.

Картина «Подснежники», получившая приз за режиссуру, тоже якутская и тоже с детским мотивом. Герои – великовозрастный охранник музея, неуклюжий верзила под два метра, и тинейджер, посетитель музея, – оба, в сущности, дети. Охранник живет вдвоем с матерью-инвалидом. По вечерам он кормит ее с ложечки и укладывает спать. Да и сам он фрик, добрый и одинокий. Гоша – сюжетообразующий элемент сказочной истории, прошитой реалиями якутского городского быта. Исполнитель роли Гоши – драматический актер из тех, кто сыграет и Отелло, и Труффальдино. Режиссер Сергей Потапов – театральный человек, и уж он точно знал, что делал, когда приглашал на главную роль Геннадия Турантаева – актера, который потянет на себе сюжет да еще своей детской органикой заткнет дыры очень малобюджетного проекта.

Свалившийся Гоше на голову Эмиль, озорной и веселый, радикально меняет жизнь безнадежного аутсайдера. Не чувствуя разницы в возрасте, приятели не расстаются, устраивают маленькие праздники, даже Гошина мама – и та встает с кровати и принимает участие во встрече Нового года.

Идиллия кончается резко: Гоша узнает, что его друг смертельно болен, и теперь у него одна забота – найти теплицу, где выращивают подснежники. Бесконечной якутской зимой, в сезон метелей, Эмиль мечтает увидеть первые весенние цветы.

На мой взгляд, это артхаусный проект европейской модели, но с якутскими актерами и местными реалиями. Этнический мотив – мол, мы якуты, у нас своя культура – здесь не используется. Разве что выставленная в музее

реконструкция мамонта с устрашающими бивнями – этот знаковый образ утраченного природного могущества обыгрывается с тонкой иронией.

А игровой doc «Горький мед» (Специальный приз жюри) молодого башкирского режиссера Айнура Аскарова нетривиально работает именно с национальным материалом. Можно сказать – с национальным брендом. Про башкирский мед слышали все, но не более того.

Картина снималась в башкирском селе, главный герой Анвар Дильмухаметов сыграл самого себя. Актеру, даже каскадеру, не осилить того, что легко делает дед, наследственный бортник. Он поднимается по дереву с помощью перекидных ремней, чтобы набрать бидончик свежего дикого меда для внуков – они собрались к нему погостить, вот радость-то! Покуда дед добирается из леса домой, планы его дочери меняются. Она отменяет поездку детей в деревню: повезло купить недорогой тур на Средиземное море. Дед смиренно выслушивает дочь, ни единым жестом не выдавая обиды и горечи. Он сядет в одиночестве за накрытый для гостей стол и станет пить чай с медом из начищенного медного самовара.

Не думаю, что здесь нужны комментарии. Все прозрачно. Деду некому передать наследственный медоносный надел, некого обучить своему тонкому ремеслу. Как сказал поэт, «дело не в сухом расчете, дело в мировом законе».

Пятидневное погружение в незнакомые или едва знакомые миры дало мне дополнительные уроки. Я утвердилась в своем неприятии термина «национальное» по отношению к культуре народов полиэтничной страны. Это определение всегда коробило меня, казалось некорректным. Теперь уразумела почему. В нем есть имперский прищур метрополии по отношению к колониальной окраине, каковая «второсортна по определению». Отсюда пошли искривления по всему культурному полю. Российское кино никогда не определялось как национальное. А дефиниция «русское кино» была едва ли не под запретом, ибо провокационно намекала на «великодержавный шовинизм». Короче говоря, советская доктрина не справлялась с национальным вопросом даже на первичном, понятийном уровне.

По мне, национальным произведением можно назвать лишь то, которое аутентично конкретной культуре – ее почве и традиции. Верификация культурной традиции, ее современные версии, подверженные воздействию других культурных ойкумен, дает в результате иную парадигму, довлеющую ценностям масштабных культурных ареалов.

Короче говоря, история национальных кинематографий в советской империи не написана. Были книги и главы в учебниках, ценные систематизацией материала, но погубленные идеологическим подходом. Все надо писать с нуля.

Кто возьмется? ◆

КОММЕНТАРИИ

ИДЕИ И ДЕКОР

Александр Рубцов

НОВАЯ АРХАИКА

В последнее время и в официальной идеологии, и в сознании самых разных слоев общества явно набирает силу традиционалистская тенденция. Сдвиг в эту сторону сам по себе должен вызывать настороженность. В частности, это один из классических симптомов зарождения тоталитаризма. В более общем виде эта тенденция, в пределе, способна вести страну к срывам в архаику, а типология таких срывов обширна и тоже пугает.

Резкая архаизация сознания бывает и следствием целенаправленного массированного воздействия на него, например, через СМИ, идеологию или политическую вовлеченность. А также результатом бурных социально-политических процессов, близких к революционным или собственно революционных.

Что касается целенаправленного воздействия, то оно более или менее очевидно и связано, во-первых, с провалом заявленного, но практически так и не начатого в России модернизационного проекта, а во-вторых (и это во многом следствие первого, но не только), с разворотом идеологии, открытой и теневой, в сторону всячески культивируемого традиционализма. На место «инноваций», «диверсификации», «преодоления технологического отставания» пришли «духовные скрепы», «идентичность», «культурный код» и другие обозначения определенной ипостаси идеального. Когда не получается убедительно нарисовать картину светлого будущего и двинуться к ней, обращаются к величественному прошлому. Когда не выходит реализовать проект, выполнение которого можно измерить и просчитать в материальных проявлениях, разворачиваются к духовным, идеальным ценностям, которые объективно, а тем более количественно не измерить. Если не срабатывают рацио и логика, начинают давить на амбиции и пафос. Это бывает очень эффективно, но работает недолго и уж точно не может быть рассчитано навсегда. Но замечу еще раз: в «периоды экзальтаций» это срабатывает на ура. Во всех смыслах.

←
Юрий Пименов. «Новая Москва» (фрагмент). 1937

Кроме того, мы сейчас переживаем затяжной, но с ускорением вариант «консервативной революции», когда режим, не меняя формальных обоснований, имитационных процедур и даже человеческого, персонального наполнения высших этажей власти (чтобы не говорить «элит»), достаточно кардинально меняет свою суть. Можно, конечно, считать, что он изначально был таким, либо с начала 90-х, либо с начала нулевых, – и отчасти это так. Но нельзя не видеть и серьезных, глубоких трансформаций, особенно если наблюдаешь многие политические и управленческие процессы изнутри системы, работая не только в ее экспертном сопровождении, но и в реализации ряда конкретных политических проектов и институциональных реформ. Философствующим субъектам обычно ближе выявление сквозных, интегральных тенденций, но включенная аналитика требует признания того, что многое здесь менялось и меняется радикально – как по интенциям и проектным установкам власти, так и по реальной социально-политической обстановке, по возможностям и переживаниям живых людей.

Сознание многослойно, и эти его слои часто принадлежат разным эпохам. При этом разного рода революционные или близкие к революционным перемены обычно пробивают «идееносные слои» (А.Ксан), даже в модернизированном сознании всегда хранящие «пережитки прошлого». В результате такие события выбрасывают на поверхность идейной и политической жизни порой самую дикую, казалось бы, вовсе изжитую архаику. Так было во всех эпохальных революциях, в частности в европейских, гальванизировавших в людях такое, что сейчас и вспоминать страшно. Это же в «затертом» виде наблюдается и сейчас в России, в период достаточно глубоких, хотя и не формализованных перемен. Для исследования наших реалий нам сейчас не хватает команды последователей школы «Анналов» местного разлива.

Для сознания, культуры и духовного состояния общества всегда важна институциональная среда, в которой приходится жить и действовать буквально во всех проявлениях. Запреты оказывают как прямое воздействие, так и косвенное суммарное влияние на людей, выступая в качестве дисциплинарных техник. В разворотах к традиционализму с сопровождающим его окукливанием власти всегда политически важно, чтобы в обществе культивировалось «святое» как таковое, «святое вообще». Начиная с чувств верующих или здоровья, кружевного белья и туфель на шпильках и заканчивая оценками тех или иных действий власти в войнах, как во всех прошлых, так и в нынешней. Это все одна большая смысловая игра. Помимо конкретных шор тут важна сама установка на то, чтобы в самой культуре закреплять рефлекс «не трогать!» и инстинкт «не покушаться!».

Но есть здесь и другое, более общее и системное. Ограничения в употреблении напитков и выражений, в курении и эротическом дискурсе, в публичном высказывании оценок и суждений по самым разным вопросам – все это подспудно «строит» человека в целом, воспитывает управляемость и стадность людей, послушание и холопство как свойства натуры. При этом расковывается подавленная агрессия усредненного и серого. Она направляется на все новое и неординарное, выделяющееся и выступающее из строя.

Так формируется моральное большинство, от имени которого начинается третирование всякого рода меньшинств, начиная с сексуальных и заканчивая идейными и политическими. Подозреваю, что этой власти глубоко наплевать на однополые связи, но – тут важен алгоритм: разогретая масса перенаправляет

энергию недовольства – с власти на врагов демографии и морали. Заодно появляется повод изобразить моральное превосходство над остальным, погрязшим в грехе, миром. Агрессивное морализаторство – лучшее прикрытие реального, практикующего аморализма.

По сути, функцию дисциплинарных техник здесь берут на себя самые разные системы запретов, включая ограничение добычи и распространения культурной информации на новейших носителях. Не всегда можно различить, где, например, осуществляется защита авторских прав, а где проявляется общее желание нагородить «красных флажков». Это все один общий массив, в который входят, скажем, и такие меры, как активно внедряемые формализованные методы оценки результативности гуманитарных и естественнонаучных исследований. Бесконечные отчеты сотрудников академических институтов свали-

ваются никому не нужной макулатурой в коридорах инстанции-регулятора, но зато основная масса сообщества получает сигнал о том, что теперь наконец их всех «построили». Мягко говоря, не лучшая среда для расцвета науки и культуры, знания и всякого рода творчества.

Многие задаются вопросом: каковы перспективы этих тенденций? Можно ли считать, что они непобедимы и необратимы? Вообще говоря, совсем необратимого в истории не бывает или практически не бывает. Другое дело, что подобные срывы в архаику случались, случаются и, похоже, еще будут случаться даже в эпоху, которая, как казалось в какой-то момент, покончила с этим навсегда. Такое впечатление было после трагедий прошлого века и, главное, выхода из них. Строго говоря, основные международные акты послевоенного времени, фиксировавшие новый мировой порядок, были своего рода клятвами впредь такого не допустить. На эту клятвенную тональность обратил

внимание наш известный философ Эрих Соловьев. С одной стороны, СССР к этому движению и жесту присоединился, но с другой – не распространил эту клятву на собственный тоталитаризм, к тому же тогда еще вполне живой и даже оказавшийся главным в сообществе победителей нацизма.

Ничего подобного мы не сделали и в начале 90-х, закрывая последнюю страницу коммунистического строительства. Но тогда казалось, что все вполне очевидно и нация – или то, что должно бы быть на ее месте, – все же достаточно консолидирована в своем отношении к надоевшему прошлому. Никто не пошел на обострение, тем более что инерция старого начала быстро набирать силу. Но как бы там ни было, до самого последнего времени прогнозировать новый демарш в несветлое прошлое мало кто решался. Можно было представить себе рецидивы такого движения, но для подавляющего большинства это

был явно исторический сюрприз. И для тех, кто, боясь худшего, в такое все же не верил, и для представителей агрессивной серости, полагавшей, что шансов вновь – из всех щелей – выползти на свет и опять диктовать остальным свою волю у нее больше не будет.

Последний трагический эпизод, ознаменовавший собой весь прошлый век, не вполне однозначно отразился на отношении к историческому оптимизму и идеологии кумулятивного прогресса. С одной стороны, устои прогресса, как и «стрелы времени» в целом, сильно пошатнулись. В то же время сейчас приходится осваивать всегда уникальный опыт как периодических срывов в архаику, так и столь же регулярных выходов из нее. Если не получается линейный прогресс, то еще менее получается линейный регресс. Эти инфернальные графики очень сложны и разнообразны как по сути, так и по форме. Но если идея необратимости проблематична в движении вперед, то она еще менее проходит с точки зрения возврата назад. Мы видим историю периодических срывов,

но также наблюдаем и столь же регулярную историю праздников «победы над мраком». Просто так это не проходит. Я с ужасом думаю, какой у нас здесь может быть карнавал, если, не дай бог, что случится.

Кстати, интересно параллельное «переоткрытие времени» в новейшей физике. До недавнего времени считалось, что если одновременно развернуть все скорости назад, то система вернется в прошлое по той же траектории к начальной точке (или что там у них на этом месте). Но теперь, согласно новейшим воззрениям, время вновь стало физически обратимым, а открытия в естествознании, как правило, каким-то чудесным образом оказываются синхронизированы с социально-политическими и гуманитарными изменениями. И хотя это не самое большое утешение – по другой траектории можно двигаться и в обратную сторону, – все же новые взгляды на направленность времени немало теперь значат и для гуманитарной сферы.

С этой точки зрения полезно вспомнить, что постмодерн помимо критики кумулятивного прогрессизма отличился еще и вниманием к телесности, к обыденным практикам, к структурам повседневности. Даже обычная техническая среда уже многое меняет. Когда заявления политиков об отказе от иностранных продуктов размещаются в Twitter, это вызывает смех, но и наводит на определенные обобщения. Если и можно вогнать народ в архаику, не лишив его всей этой технической, в том числе информационной, среды, то это точно не быстро. И только по совсем уже новым сценариям. Дело тут не в распространении крамолы, а в подкожном ощущении свободы, которую дает современная техника, воздействуя – буквально – на тело. Я иногда думаю, что идея максимально пересадить жителей особо крупных городов из частных авто в общественный транспорт имеет и далеко идущие, хотя вряд ли осмысленные и артикулированные, но тоже политические цели. Вызываемое этим озлобление тоже не способствует сборке коммунального тела.

Вот и сейчас все эти ретроградные идеологии, может быть, и ложатся на разбуженную архаику – победа племени вне правил ведения боевых действий, – тем не менее выглядят скорее дежурным оформлением. Если бы эти идеи срабатывали как таковые, не надо было бы их адептам срываться в истерические призывы убивать кого бы то ни было. Поэтому здесь возникает двойственный эффект. С одной стороны, из недр сознания и всего того, что под ним, на поверхность вырывается фонтан диковатой архаики, но с другой – искусственно навязываемая архаизация оказывается достаточно поверхностной. Это скорее не общее опускание в прошлое, а пробоины снизу. Что обнадеживает – но это уже требует отдельного разговора. ◆

ИСКУССТВО НА БАРРИКАДАХ

Дмитрий Десятерик

НЕОБРАТИМОСТЬ

Несколько замечаний об искусстве Майдана

Хроника событий

21 ноября 2013 года. Журналист, украинец афганского происхождения, Мустафа Найем через социальные сети призывает выйти вечером на майдан (площадь) Независимости в Киеве на митинг протеста против решения правительства Украины заморозить переговоры с Евросоюзом по соглашению об ассоциации. Собираются около тысячи журналистов, студентов, гражданских активистов.

24 ноября. Воскресный митинг на Европейской площади по соседству с Майданом собирает, во многом неожиданно для организаторов, более ста тысяч человек. В центре Киева появляется два Майдана – партийный на Европейской площади, студенческий – на площади Независимости. Вскоре они объединяются.

30 ноября, около 4 часов утра, спецподразделение милиции «Беркут», усиленное внутренними войсками (общей численностью до двух тысяч человек), под предлогом подготовки площади к празднованию Нового года нападает на студентов (около пятисот человек), к тому времени еще остававшихся на Майдане. Зверски избивают всех, включая иностранных журналистов, преследуют случайных прохожих. Части студентов удается укрыться в Михайловском монастыре в пяти минутах ходьбы от Майдана.

1 декабря. На «вече» (так отныне называются регулярные воскресные митинги) выходят, по разным оценкам, от 700 тысяч до миллиона киевлян и приезжих из других областей. Мэрия Киева и Дом профсоюзов захвачены. На Майдане разбит палаточный городок. Одновременно на улице Банковой рядом с администрацией президента происходят ожесточенные столкновения с «Беркутом» и внутренними войсками, результат – новая волна раненых и арестованных.

В статье использованы фотографии автора

8 декабря. После «вече» появляются баррикады в правительственном квартале. Манифестанты сносят памятник Ленину на углу Крещатика и бульвара Тараса Шевченко.

10–11 декабря. Демонтировав дальние баррикады, милиция подступает к Майдану. Центральные станции метро не работают. Район частично обесточен. В час ночи начинается штурм. «Беркуту» удается оттеснить манифестантов со стороны Европейской площади к основной сцене, однако дальше дело не идет. Утром правоохранители ретируются.

16 января 2014 года Верховная Рада принимает невиданные по жесткости законы, предполагающие огромные штрафы, административное или уголовное преследование за несанкционированное участие в массовых акциях, ношение масок и касок, передвижение в автоколоннах, установку палаток без разрешения МВД, сбор конфиденциальной информации о сотрудниках правоохранительных органов и судьях. Одновременно парламент освобождает от ответственности «Беркут», который избивал людей на Майдане 30 ноября и с разрешения администрации президента 1 декабря.

19 января часть «вече» отправляется на улицу Грушевского, чтобы пройти к парламенту для выражения несогласия с «законами о диктатуре», и вступает в столкновения с блокирующими улицу «Беркутом» и внутренними войсками. В ход идут коктейли Молотова, горят милицейские машины, много раненых. Бои продолжаются почти неделю.

22 января – есть первые убитые. Украинец армянского происхождения Сергей Нигоян и политический эмигрант из Белоруссии Александр Жизневский застрелены на улице Грушевского. Через три дня в больнице от огнестрельного ранения умирает отставной военный, активист самообороны Майдана Роман Сеник.

18 февраля демонстрация у парламента превращается в кровавое побоище. «Беркут», внутренние войска и группы титушек[1] убивают более двадцати человек. В 20.00 начинается зачистка Майдана. Дом профсоюзов подожжен «Беркутом», часть площади занята милицией, однако сопротивление манифестантов срывает операцию. Повстанцы в регионах штурмуют областные администрации, управления милиции и СБУ. Западная и часть Центральной Украины выходят из-под контроля правительства.

20 февраля после изнурительных боев «Беркут» отступает, рядовой состав внутренних войск сдается революционерам. Последние – без оружия, прикрываясь фанерными и металлическими щитами, – переходят в наступление и попадают под огонь снайперов на улице Институтской. Общее число убитых за три дня превышает девяносто человек.

21 февраля Янукович подписывает с оппозицией соглашение, предусматривающее досрочные президентские выборы, и вечером покидает Киев. Милиция отходит в места дислокации, лагерь антимайдана рядом с Верховной Радой разбегается. Самооборона берет под контроль правительственный квартал. Ровно через три месяца после первого митинга украинская революция побеждает.

1. Группы молодых людей из спортивных клубов и частных охранных агентств, нанимавшихся правительством для охраны лояльных митингов и нападений на оппозицию. Название происходит от фамилии спортсмена из Белой Церкви Вадима Титушко, который 18 мая 2013 года во время митинга в Киеве напал на журналистов Ольгу Сницарчук и Владислава Соделя.

2.
Цвет знамен невольно маркировал сродство Майдана 2004 года с европейской парадигмой «оранжевой политики» – гражданского протеста в форме субкультурных провокаций. Подробнее см.: Десятерик Дмитрий. Оранжевая радуга. – «Искусство кино», 2005, № 1.

3.
Основатель «Украинской правды» Георгий Гонгадзе похищен и убит осенью 1999 года. Тогда же были обнародованы аудиозаписи, на которых тогдашний президент Леонид Кучма высказывал недовольство публикациями Гонгадзе и упоминал о возможности его похищения. Последовавший кризис («Гонгадзе-гейт», «кассетный скандал») стал самым серьезным за период независимости на тот момент.

На углу Европейской площади, рядом с гостиницей «Днепр», в ноябре на железных лесах появились два огромных бигборда, столь же бессмысленных и громоздких, сколь и фильмы, на них указанные: «Вий» Олега Степченко и «Я, Франкенштейн» Стюарта Битти. 19 января, когда чуть дальше, на улице Грушевского, начались бои с милицией, рекламу вместе с основой демонтировали и пустили на укрепление баррикад.

Зимняя баррикада строится так: привозят много мешков из строительных супермаркетов. Сотни людей собирают снег и лед в мешки и складывают из них стену поперек улицы. Конструкцию поливают водой, чтобы сцементировать на морозе, укрепляют сварным скелетом из арматуры. С внешней стороны оставляют буферную зону шириной до десяти метров, заполненную колючей проволокой, железными бочками и ежами. При потеплении баррикада проседает, и в ход идут лавки, телефонные будки, киоски и все, что попадет под руку, вплоть до автомобилей.

Когда баррикада взята милицией, поджигают палатки: пламя удерживает «Беркут» на расстоянии. Когда догорают палатки, поджигают шины. Когда заканчиваются шины, в костры летят дрова с кухонь, мусор, одежда.

Но начиналось не с баррикад и не этой зимой.

Отличия: технология

В 2004 году, во время «оранжевой» репетиции[2], необходимая техника (компьютеры, камеры, принтеры, сканеры) стоила намного дороже, не было ни Facebook, ни Twitter, даже полумертвая сегодня блог-платформа «Живой Журнал» оставалась развлечением для немногих. На всю Украину приходилось полдесятка оппозиционных сайтов, из них только заплатившая предельную цену[3] «Украинская правда» (pravda.com.ua) обладала достаточным влиянием

4.
Налоговый майдан – выступление мелких предпринимателей против нового проекта Налогового кодекса, значительно усложнявшего правила ведения бизнеса, в 2010 году. В выступлениях принимали участие до тридцати тысяч человек. Требования предпринимателей удовлетворены частично, протест в конечном счете подавлен.

и аудиторией. Далеко не все украинцы имели Интернет, равно как и мобильные телефоны, о мобильных с выходом в Сеть никто и мечтать не мог; за гранью представимого находилось также интернет-телевидение с круглосуточной трансляцией. Соответственно в культурном сопровождении протеста в 2004-м преобладала самодеятельность с использованием немногих доступных материалов (вспоминаются народные «граффити», сделанные из снега, налепленного на стены около кабмина). Сейчас же нарисованный профессиональными дизайнерами плакат можно загрузить с соответствующего сайта и распечатать в любом формате, а фильм снять на бытовой фотоаппарат.

Отличия: ненависть

Неподписанное после многих месяцев прозападной болтовни соглашение о евроассоциации послужило лишь спусковым механизмом выступлений: причины неприятия Януковича, его «семьи» и приведенного им к власти клана «донецких», юридически оформленного как Партия регионов, были гораздо глубже; можно говорить о цивилизационном конфликте. Несмотря на победу на выборах 2010 года, Янукович не стал менее чужим ни для Киева, ни для Центральной, Южной и Западной Украины. «Регионалы» пытались управлять страной, достигшей определенного уровня правосознания, по уголовным понятиям 1990-х, с расстановкой «смотрящих» по всем областям, во всех структурах. Коррупция достигла чудовищных масштабов, чиновники и олигархи из ближнего окружения «семьи» вели себя абсолютно безнаказанно, мелкий бизнес вымирал. Локальные кризисы – Налоговый майдан[4], дело Врадиевской милиции[5], спровоцировавшее волну нападений на райотделы МВД, – повышали напряжение.

5.
Дело об изнасиловании жительницы районного центра Врадиевка (Николаевская область) двумя офицерами местного райотдела милиции. Активные протесты продолжались с 30 июня до 3 июля 2013 года.

В 2004 году президент Леонид Кучма придерживался тактики невмешательства. Противостояние ограничилось судебными заседаниями. Спустя девять лет режим выбрал войну. Даже в относительно мирные дни, предшествовавшие разгону студентов, стычки с милицией происходили регулярно. Далее каждый раз, когда Майдан терял массовость, власть атаковала – но «плодовитость непредвиденного далеко превосходит предусмотрительность государственного деятеля»[6]. Репрессии вызывали лавинообразный рост числа протестующих и усиление радикальных настроений.

6. Прудон. Цит. по: Арендт Ханна. О насилии. М., «Новое издательство». 2014, с. 13.

Хронотоп

Главная сцена с ее речами, молитвами и музыкой имела скорее символическое значение. Культура Евромайдана существовала дисперсно. Разрисовывали палатки, вывешивали авторскую живопись на стенах домов, играли и пели перед милицией, декламировали стихи среди костров, устраивали просмотры под открытым небом[7]. Пандан основной сцене на другой стороне площади работал «Открытый университет», где проводились по преимуществу лекции, иногда концерты, литературные чтения, а поздним вечером показывали такие странности, как «Общество спектакля» Ги Дебора. Каждая баррикада так или иначе получала дополнительное оформление в виде разного рода артефактов: от стилизованных под дорожные желтые знаки «Меняем страну, простите за неудобства» до разрисованных в рождественской гамме железных бочек. Когда в феврале захватили Украинский дом (бывший Музей Ленина) на Европейской площади, там открылись библиотека[8], возрожденный «Открытый университет», кинозал и представительство «Мистецької сотні» («Художественной сотни»), занимавшейся по преимуществу написанием транспарантов, разрисовыванием касок и щитов.

7. Самый известный из таких сеансов – премьера документального полного метра «Площадь» (2013, режиссер Джехане Нуджаним) о событиях в Египте на большом экране возле мэрии за день до начала столкновений на улице Грушевского. Организатора, американского активиста *Стюарта Фармера*, после показа объявили персоной нон-грата.

Пространством протестной культуры договоримся считать центральные кварталы Киева, а временем – период с 21 ноября 2013 года по 21 февраля 2014-го.

8. Книги выдавали «под честное слово», которое каждый посетитель писал на отдельной бумажке. Киевляне несли литературу коробками. Большую часть книг затем передали в сельские библиотеки.

Круг бумаги

После Сети плакат и листовка – наиболее массовые медиа городских волнений – рабочая плоскость общего негодования. Описание, систематизация и разбор полиграфии Майдана требует отдельного, и немалого, текста: здесь лишь эскиз тенденций.

Одна из наиболее популярных и, с учетом дальнейших событий, зловещих наклеек студенческого Майдана: «Мы замерзли и проголодались. Накорми птичку!»[9] – и рядом эмблема спецподразделения «Беркут». Из того же ряда стикеры «Хлопці з МВС стоять тут за ЄС», серия графики на ватманах, наклеенных прямо на заборе, разделявшем Майдан, сплошное дурашливое Дада: «Хочу ходить в зеленых штанах, а не в ватнике», картинки с рыбьим хвостом или с женскими ногами в юбке, приклеенные точно к тому месту заграждения, за которым стоит милиционер, рукописный призыв «Панду геть!» («Долой панду!» – игра со словом «банда») и тому подобное. Во всем этом сквозила взвинченная беспечность, убеждение самих себя и власти, что и на этот раз победа придет как игра и праздник.

9. Тут и далее большинство лозунгов цитируется в переводе с украинского. Оригинал приводится, если перевод может нарушить размер, рифму или авторское своеобразие слогана.

После 30 ноября озорство сменилось вызовом. Наиболее цитируемым сразу после разгона студентов стал кадр из новой экранизации романа Стивена Кинга «Кэрри»: залитое кровью лицо героини фильма с добавлением

желто-синих полосок на щеках и подпись «Защитим наших детей»[10]; первые изготовленные вручную в «черную субботу» транспаранты – «Они оху» с рисунком елей после «оху». Над Крещатиком долгое время висел холст с рисунком той же ели и надписью «Сажайте растения, а не людей». Коллективный разум реагировал быстро и остро. Когда секретарь Совета безопасности Андрей Клюев попытался ввести цензуру на основных телеканалах, на ближайшем «вече» подняли призыв: «Помогите! Хулиган Клюев телевидения лишает!» Едва начались столкновения на Грушевского, на лайт-боксах на прилегающих улицах появились листовки с надписями «Парень в каске, ты мой герой», «Не был на Грушевского – не мужик», «Парень в каске – потенциальный отец моего будущего ребенка», снабженные отпечатками губной помады. Отдельный массив образовывали карикатуры на Януковича, Азарова, Путина, иных ненавидимых на Майдане правителей – они распечатывались и вывешивались целыми стендами.

Другое последствие 30-го – в протест пришли профессионалы. Независимо от жанра это группы сходного генезиса и формата: появились они в начале декабря, сразу открыли страницы в соцсетях, индивидуальное авторство не указывают, готовые работы публикуют в свободном доступе: лозунг дизайнерского сообщества «Страйк-плакат»[11] – «Никогда еще маленький принтер не чувствовал себя таким героем».

«Страйкеры» прославились почти сразу, создав поп-арт-портрет Януковича с кровавым пятном-пятачком вместо носа, а также совершенную в лаконизме композицию на основе национального биколора: в желтый океан с синего неба падает капля, со строчкой «Я капля в океане, который изменит Украину». Последовало множество вариаций в сине-желтой гамме с использованием капли: от патетического «Я отвечаю за то, что будет завтра» до прямолинейного «Я йду, щоб ти всрався!» (призыв на воскресное «вече»), а вскоре отпочковался отдельный интерактивный проект с собственной платформой www.kraplya.com.

На площади, мерцающей россыпями огней от фонариков и мобильных на концерте «Океана Эльзы», действительность и метафора опрокинулись друг в друга. Через два месяца Украина изменилась бесповоротно.

Йолка

Самый знаменитый плакатный стенд Украины, центральный элемент Майдана – искусственная елка, в стиле тогда еще действовавшего президента окрещенная йолкой, точнее, ее зеленый конический каркас, который к Новому году должны были покрыть искусственной хвоей. Необходимостью установления этой декорации власть обосновывала избиение студентов. Почти сразу после возвращения митинга на площадь началось стихийное украшение «йолки» сине-желтыми государственными флагами (позднее флагами стран Евросоюза) и транспарантами – первым был белым по черному махновский «Воля або смерть». Позднее выделялись громадный портрет Тимошенко, другой бело-черный лозунг «Не бей детей», а также длинное полотно, расписанное десятками художников еще на студенческом Евромайдане, чудом пережившее погром; далее здесь вешали не только воззвания, но и объемные композиции, всевозможные картины и даже куклы.

В своей длительности эта постоянно меняющаяся стихийная инсталляция абсорбировала основные параметры концептуального искусства:

10. Украинская премьера «Кэрри» состоялась на второй день Евромайдана, 22 ноября, на холме прямо над площадью, в кинотеатре «Кинопалац», позднее прекратившем работу из-за боев.

11. Страйк (*укр.*) – забастовка.

деконструкцию традиционного жанра (новогодней бутафории), захват территории официальной культуры, иронию всех оттенков, анонимность, социальность, доступность, а также полную невозможность музеефикации.

Фотоувеличение

Если «оранжевое» движение координировали избирательные штабы и вдохновляли партийные вожди, то спустя девять лет возобладала самоорганизация. Рядовой протестующий стал протагонистом площади, и его портретирование позволило фотографам выйти за пределы репортажной целесообразности. Важны мизансцены столкновений, панорамы митингов, пейзажи пылающих улиц, но осевая фигура визуальной риторики в эту зиму – крупный план демонстранта, а подобающий жанр экспонирования – выставка у баррикады, на баррикаде. Если фильмами, плакатами, граффити, карикатурами Майдан обращался к миру, то этими фото он всматривался в себя.

Первая такая экспозиция – «Человеческий фактор» – лучших киевских фотографов была прикреплена к сетке ограждения, сооруженного перед баррикадой со стороны Европейской площади: демонстранты спящие, разговаривающие с милицией, сражающиеся, ликующие, влюбленные, поющие, суровые, встревоженные. Постоянно дополнявшаяся подборка как никакая другая передавала эмоциональную радугу восстания.

Параллельно забор вокруг строительства возле захваченной мэрии был украшен длинным рядом гораздо проще выполненных портретов – крупный или поясной анфас, некоторые в масках или противогазах – под общим заголовком «Украина – это каждый». А в январе на стене одного из исторических

домов неподалеку от Майдана киевская художница Алевтина Кахидзе, фотограф Евгений Черный и соучредитель платформы «Большая идея» Ирина Соловей воплотили украинскую часть глобального проекта InsideOut, инициированного французским стрит-артистом JR, называющим себя «городской активист» и удостоенным премии TED (2011). JR специализируется на флайпостинге – расклейке больших черно-белых фотографий обычных людей. Два года назад он предложил этот формат к международному распространению ради борьбы с войнами и насилием[12]. Снимки улыбающихся революционеров, вклеенные, как в рамы, в заложенные кирпичами оконные проемы, благодаря удачному размещению передавали основной мотив Майдана – значимость отдельного поступка. Каждый вышедший на площадь становился звездой.

InsideOutProject через неделю – вероятно, с подачи районных чиновников – заменили стилизованной рекламой какого-то ресторана. Серия «Украина – это каждый» постепенно скрылась под слоями граффити, стикеров, листовок, плакатов. «Человеческий фактор» уничтожен 18 февраля вместе с баррикадой.

Но по-другому и не могло быть.

Жест

Перформанс на Майдане – это, как правило, или концерт, или пикет, или соединение первого и второго. Художники из формации «Р.Э.П.», образовавшейся еще во время «оранжевого» движения, 5 декабря устроили акцию «Беркут» во время чумы» – к 25-летию создания спецподразделения. Они имитировали штурм Дворца культуры МВД, где проходил праздничный вечер, под аккомпанемент ансамбля барабанщиц и скандирование: «Виповнилось 25 – час роботу

12. Подробнее об украинской части проекта см.: http://news.bigmir.net/ukraine/782624-V-Kieve-pojavilas--galereja-geroev-Majdana--FOTO-

пошукать», «Розпускайте, хлопці, «Беркут». Мероприятие внутри здания стерег тот же «Беркут», что придавало ситуации абсурдную завершенность.

Женский кабаре-ансамбль (фрик-кабаре, как они себя называют) Dakh Daughters, добрав вокалисток до полноценного хора, ходил петь народные песни к кордонам милиции на Банковой с плакатами «Захисти мене, я добре готую!», «Не бийте, в мене кіт негодований!», «Слава Україні! Любов ворогам!», «Не биймося – кохаймося!», «Поїхали влітку в Париж!». Та же группа, загримировавшись под аристократов и санкюлотов и распевая гимн Украины на мотив «Марсельезы», носила гильотину от кордона до кордона, а затем пополнила ею баррикаду на Институтской. В целом музицирование на линии потенциального столкновения до определенного момента оставалось способом мягкого давления на силовиков, унаследованным от «оранжевого» Майдана. Фотография одинокого пианиста на фоне металлических щитов (на углу Банковой и Лютеранской неподалеку от администрации президента) практически сразу стала символом музыкального сопротивления[13]. На довольно изношенном пианино (его установили львовские активисты в начале декабря), раскрашенном в сине-желтые цвета украинского и европейского флагов, играли классику, эстраду, джаз, иногда и довольно сложный репертуар – песни на стихи Бродского, Введенского, Хлебникова. Еще один пианист – аноним в балаклаве с репертуаром сентиментальных минималистских пьес – стяжал такую популярность, что даже открыл свою страницу в Facebook «пианоэкстремист» и до сих пор гастролирует в таком виде. Вскоре фортепиано начали появляться в самых разных местах Майдана, зазвучали в захваченных помещениях и, парадоксально, стали главным музыкальным инструментом зимы. Однако с обострением ситуации привычные формы борьбы подвергались все большей эрозии, проигрывая тем акциям, участники которых нарушали не символические, а вполне реальные границы власти.

Так, активисты молча держали зеркала с подписями «Неужели это я?» перед милицейскими кордонами, так что людям в форме приходилось или

13. Показательно, что своего эстрадного гимна у Евромайдана наподобие «Разом нас багато» в 2004 году на сей раз не было. Рок-программа угасала от фестивального подбадривания повстанцев до отхода на задний план вместе с основной сценой и ее знаменитостями, когда импульс пассионарности переместился в места столкновений с милицией и в захваченные опять здания.

смотреть на самих себя, либо отворачиваться. Наиболее жестоким был декабрьский перформанс под Генпрокуратурой «Переступили через закон – переступите через нас». Каждое утро, под снегопадом, на морозе протестующие укладывались перед входом в здание так, что зайти внутрь можно было, лишь переступив через людей. Пикет повторялся несколько дней подряд и, хотя работу учреждения не парализовал, на моральном духе работников прокуратуры сказался весьма негативно.

В конечном счете любые жесты оставались в тени драмы, разворачивавшейся на площади.

Догма YouTube

Технологические изменения последних лет способствовали появлению кинематографии Майдана, они же оставили ее в зоне притяжения оперативной журналистики; на местах событий круглосуточно работали тысячи профессиональных и любительских камер, и поток производимого ими материала, почти сразу появлявшийся в Сети, растворял любые попытки режиссерского структурирования.

Здесь практически монопольное положение заняло объединение «Вавилон 13», которое, как и «Страйк-плакат», стихийно появилось в первые дни восстания: режиссеры, кинокритики, операторы, собрав доступное оборудование, заняли Малый зал киевского Дома кино[14]. Название взяли от кафе «Вавилон»[15] в том же здании. Группа снимает короткометражки продолжительностью от двадцати секунд до восьми минут, выкладывая их на собственном YouTube-канале. В качестве автора указывается «Вавилон 13».

То, что называется фильмами о Майдане, – по большей части драматургически неакцентированная документация столкновений с милицией, зарисовки из быта повстанцев, их комментарии о том, кто они и почему они здесь. Хроника остается смыслообразующей, наблюдение превалирует. В музыкальных видео, как правило, используется запись живого выступления: юная пианистка играет для оккупантов мэрии («d-moll в киевской мэрии»), ансамбль закарпатских музыкантов выступает перед кордоном внутренних войск, баррикадный боец отплясывает ночью на фоне горящих шин под монотонный стук палками по железу (этой круглосуточной какофонией поддерживали боевой дух на Грушевского), другая пианистка за кадром поет раздирающее «Летіла зозуля через мою хату» об обмане и брошенности, камера скользит по лицам милиционеров, один из них опускает глаза, его руки в серых вязаных перчатках держат щит – сильный эмоциональный эффект достигается несколькими штрихами за неполные две минуты («Стыд»).

Сюжет обозначается тогда, когда во фрагментах динамического множества удается выделить внутренний конфликт. В «Хорошем, плохом, злом» пожилой страж баррикады отбивает словесные атаки возмущенных горожан, не понимающих, почему нельзя пройти именно здесь, – сначала увещевает плотного украиноязычного пацана (условно «злого»), а потом противостоит «плохому» русскоязычному пижону, полному скорее высокомерия и желания пометить территорию, нежели срезать путь. Защитник отвечает своей финальной правдой – монологом о решимости пожертвовать жизнью, лишь бы больше не убивали детей: «Если надо будет, обвяжусь бомбами и пойду на кабмин» – мягкий, трогательный, убежденный камикадзе.

14. Следует уточнить, что основа группы сложилась во время работы над альманахами «Мудаки. Арабески» (2010) и «Україно, гудбай» (2012). Наиболее известен из этого круга Мирослав Слабошицкий, получивший «Серебряного леопарда» Локарно за короткий метр «Ядерные отходы» в 2012-м и участвовавший в программе «Неделя критики» на Каннском фестивале 2014-го с полнометражным дебютом «Племя».

15. В свою очередь, названного в честь классического фильма Ивана Миколайчука «Вавилон XX» (1979).

В «Родительском доме» («Батьківська хата») путешествие в пригород Енакиево в поисках дома, где родился и рос Янукович, оборачивается очерком о бедной восточноукраинской провинции и ее характерах. Проводником в сердце запустения становится ушлый мужичок в норковой шапке, который, стоя посреди руин хаты, давшей Украине ее худшего президента, клеймит западные безобразия, а потом, во дворе, с искренним удовольствием хвастается роскошным памятником, купленным для его с женой места на кладбище за немалые деньги, на которые сын с невесткой, судя по всему, явно рассчитывали. Ритуал опустошает жизнь – по сути это и есть содержание любой диктатуры.

«Зубы Ленина» смонтированы на материале вечерних съемок 8 декабря, когда с постамента был сброшен единственный оставшийся в Киеве памятник Ленину. Зубами один из манифестантов называет чешуйки гранита, отколотые с монумента. Картины ликования ниспровергателей прерываются эпизодами с людьми, недовольными происшедшим. Дама с нервными чертами лица и с собачонкой на руках; седобородый прохожий, рыдающий, как ребенок, со словами «это не по-человечески» и затем вовсе утрачивающий речь при воспоминании о матери; эксцентричный спорщик – по повадкам с богатой биографией («две боевые службы, в Средиземке служил за родину»), который заводит свару, а в конце, на камеру, рассыпая комичные в своей неуместности фразы, извлекает как последний аргумент самый настоящий пистолет и уходит в ночь с издевательским «слава Украине», – «контрреволюционеры» и типажно, и драматически оказываются интереснее повстанческой массы.

Все три истории – наиболее художественно состоятельные в «вавилонском» зимнем архиве – имеют упоминание о смерти, а это последний штрих. Политическое прерывается в безусловном: «смерть, сталкиваемся ли мы с ней в фактическом умирании или во внутреннем осознании собственной смертности, – возможно, самый антиполитический опыт из всех, какие есть»[16]

16. Арендт Ханна. О насилии. М., 2014, с. 79.

Последнее отличие

«Оранжевый» Майдан был макетом революции в натуральную величину.

Майдан 2014-го действовал диаметрально противоположно. Отторжение спектакля нарастало, пока не достигло точки аннигиляции любых опосредований.

Вспышка. Наступает 18 февраля.

Бумага: горит.

Звук: взрыв.

Ритм: выстрелы.

Жест: рука, камень, огонь.

Оптика: на снайперской винтовке.

Дистанция между образом и событием схлопывается с первым смертельным ударом: событие и есть образ.

Главное произведение революции – сама революция.

P.S.

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны,
В то, что они – кто старше, кто моложе –
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь, –
Речь не о том, но все же, все же, все же...

Антон Долин

КАМЕРА ИЗ МРАМОРА

Ай Вэйвэй и кинематограф «шестого поколения»

По версии кураторов, критиков и многих коллег, самый влиятельный в мире представитель современного искусства китайский художник, скульптор, перформансист, музыкант, архитектор и блогер Ай Вэйвэй – фигура уникальная. Человек эпохи Возрождения, он владеет всеми техниками, ему до всего есть дело: и политик, и исследователь, и журналист, и артист, даже поп-альбом записал, но и олимпийский стадион в Пекине тоже проектировал, при этом протестуя против организовавших Олимпиаду властей. Кто он на самом деле? Ответить будет нелегко, пока не выяснится, где он. Где и почему.

По меньшей мере, Ая не было на его самой большой европейской выставке в берлинском Martin-Gropius-Bau под названием Evidence («Доказательство»), проходившей этой весной и летом, – посетителей встречал лист обращения к правительству КНР. Зато каждый мог оставить там (и оставлял, конечно) свою подпись. Берлин и весь свободный мир требовали вернуть Ай Вэйвэю отобранный у него паспорт: без него художник, подозреваемый правительством в массе грехов, не смог даже выехать на вернисаж.

Момент, безусловно, символический. В Китае Аю порой приходится тяжело, но эмигрировать он пока не собирается. Он провел молодые годы в Нью-Йорке, объездил с выставками всю Европу, но неизменно возвращался на родину, где благодаря своей интернет-активности стал настоящим народным героем. Когда его прижали с налогами, потребовав в сжатые сроки выплатить гигантскую сумму – около двух с половиной миллиона долларов, тридцать тысяч китайцев прислали ему свои деньги – и долг был выплачен. Как видно в фильме Элисон Клаймен «Ай Вэйвэй: Никогда не извиняйся», стоит художнику сесть в лапшичную на улице любого города, как немедленно появятся поклонники и начнут с ним фотографироваться или просить автограф.

Нет, никто не боится побега Ая на Запад, где его любят и ценят ничуть не меньше. Его влияние и его нонконформизм

←
Ай Вэйвэй

для китайских властей бомба замедленного действия, и, ограничив художника в перемещениях, они попробовали ее обезопасить. Но он, как джинн, которого не загонишь обратно в бутылку (на джинна корпулентный и бородатый Ай, кстати, похож), присутствует повсеместно, если не лично, то своими работами – яркими, метафоричными, оригинальными, но при этом неизменно внятными, социальными, политическими. Ай Вэйвэй не просто модная фигура, но художник, которому удалось выразить современность; отсюда его всемирная востребованность.

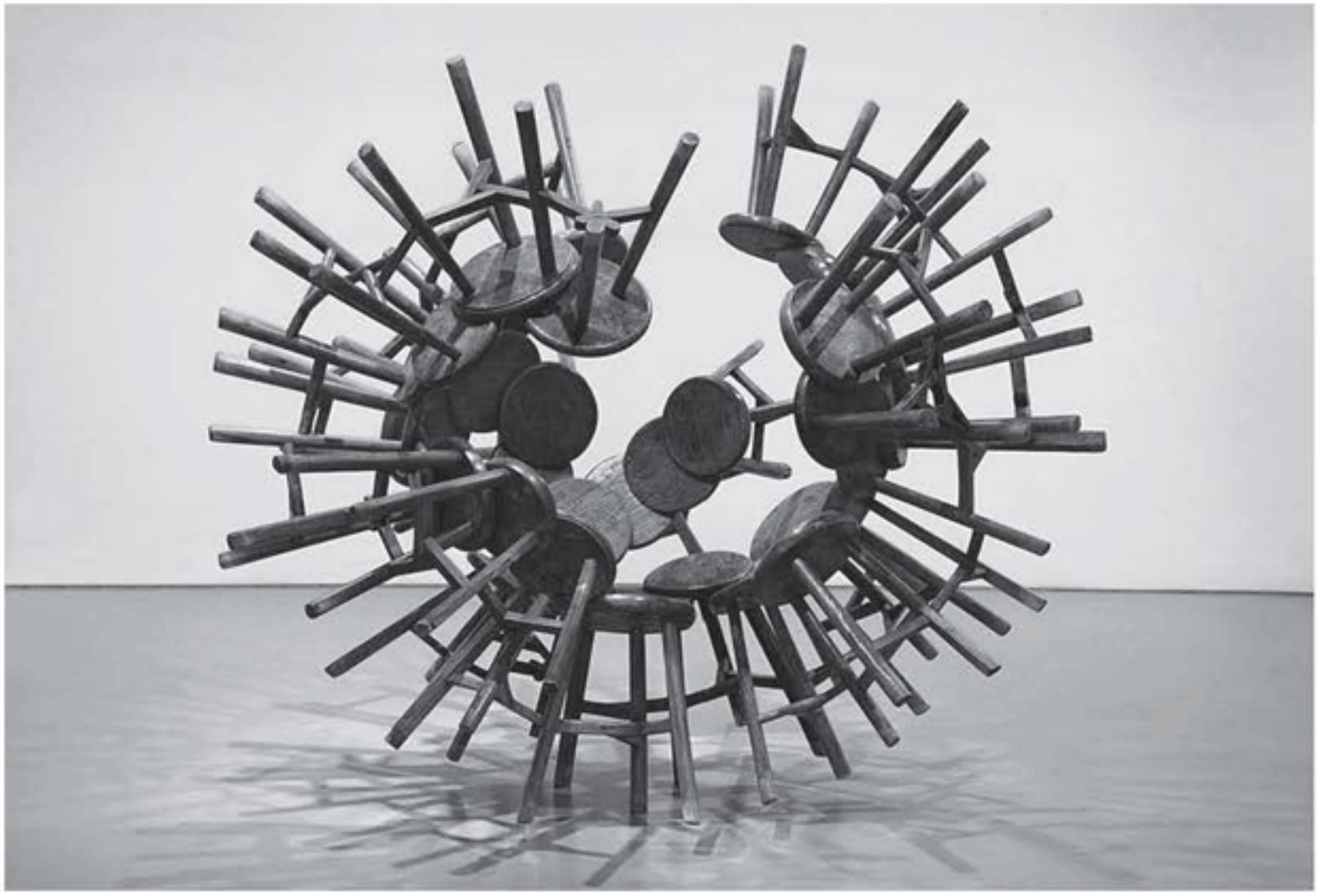
В этом он похож на современных китайских режиссеров, давно покоривших европейские фестивали, режиссеров так называемого «шестого поколения». В отличие от своих духовных отцов – «пятого поколения» – Чжана Имоу или Чэня Кайгэ, они презирают экзотику и брезгуют национальной мифологией: их зона действия – исключительно здесь и сейчас. Здесь их кинематограф смыкается с территорией актуального искусства.

Конец, начало. Ай Вэйвэй и Цзя Чжанкэ

Вероятно, ближе всего к зоне авангарда «Натюрморт» – самый прославленный фильм Цзя Чжанкэ, неофициального лидера «шестого поколения», получивший в 2006-м «Золотого льва» в Венеции. Фестиваль, генетически близкий к contemporary art и современной архитектуре, оказался чутким к этой картине, снятой на «некрасивую» цифру и совершенно авангардный с точки зрения сюжетосложения. Сама задача Цзя в рассказанной им истории двух так толком и не встретившихся одиночеств близка к архитектурной. Реконструкции и инновации в Фэнцзэ, городе в районе Трех ущелий на великой реке Янцзы, буквально запараллелены с драматическими судьбами главных героев – потерявшего жену шахтера и расстающейся с мужем медсестры. Без нагнетания излишнего драматизма режиссер показывает снятые едва ли не документально (в фильме заняты настоящие строители, уроженцы тех мест) работы на руинах Фэнцзэ, уничтоженного и отправленного под воду, как Атлантида. Принимая вольное или невольное участие в возрождении своего города, персонажи надеются, что это так или иначе поможет им воссоздать собственную жизнь, стертую в пыль самим временем.

Любопытно, что десятью годами раньше Ай Вэйвэй, только что вернувшийся из Нью-Йорка в Китай, к постели тяжело больного отца, потратил несколько лет на создание масштабной инсталляции с точно тем же названием – «Натюрморт» (2000). Художник собрал 3600 каменных орудий эпохи неолита, обработав их и разложив на полу галереи. Прославляя древность китайской цивилизации, извечного строительства и конструирования древней империи, он в то же время демонстрировал чисто архивный, музейно-исторический характер тех ее останков, которые когда-то были инструментами для создания неведомых, давно исчезнувших объектов, а ныне потеряли свою утилитарность, сами превратились в подобные объекты.

Если эта масштабная работа – предтеча картины Цзя, то ее своеобразным продолжением можно считать серию фотографий Ая «Предварительные пейзажи» (2008), сделанных на месте снесенных зданий, где еще не построено ничего нового: котлованы, пустыри, эллипсы и лакуны на гигантском теле предполагаемой модернизированной утопии. Вполне буддистское наблюдение за тем, как старое сменяется новым, неизбежно фиксируя чей-то крах, чью-то драму и принося неуверенность наступающему на

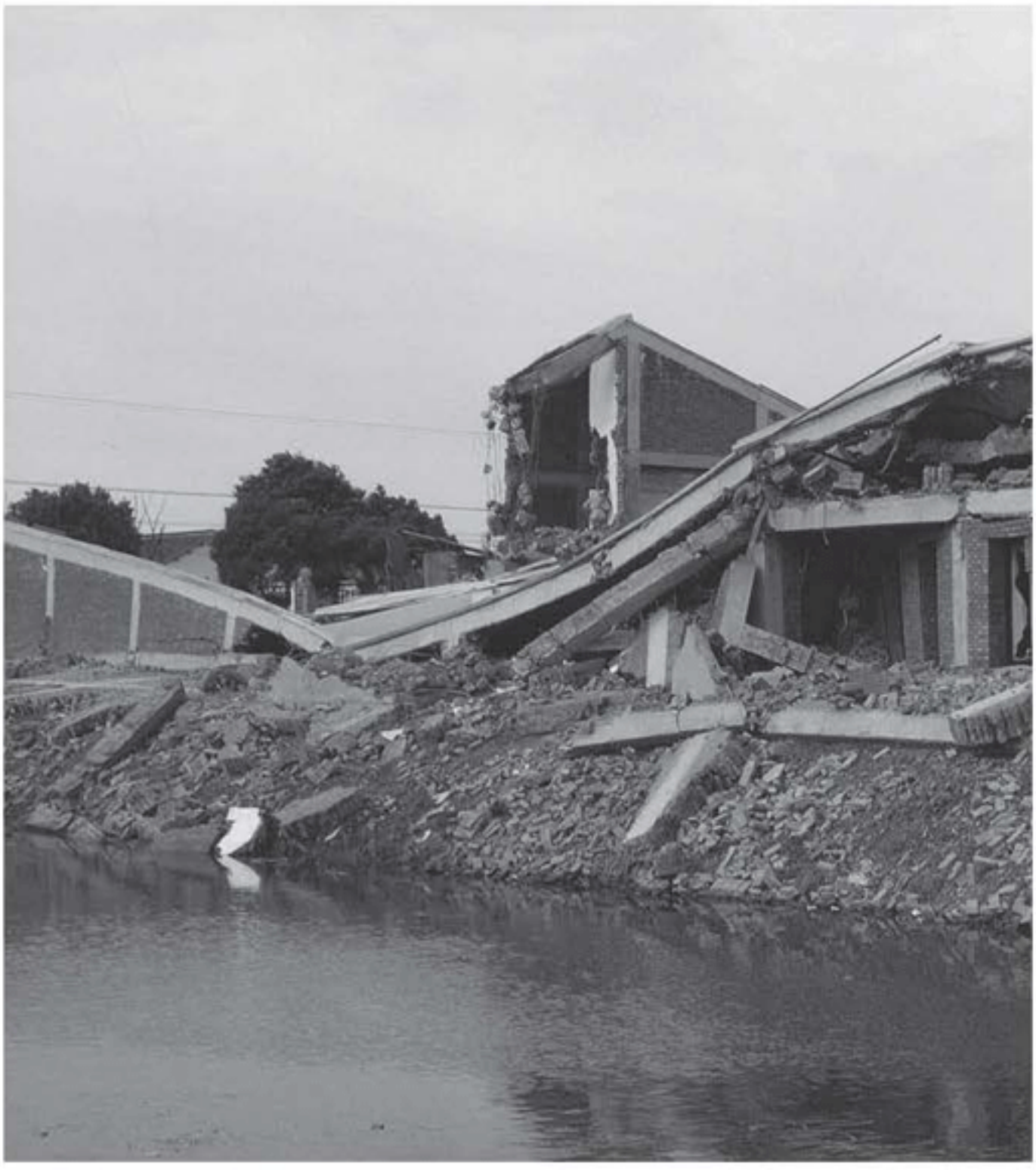


«Гроздья», 2008

глазах будущему, – лейтмотив всех фильмов Цзя и многих ключевых произведений Ай Вэйвэя.

Путь режиссера Цзя начинается с «Вора-карманника» (Xiao Wu, 1997), где мелкий воришка с растерянностью и испугом встречает прекрасный новый мир, – в нем таким, как он, не место, и даже симпатичная проститутка пренебрегает его компанией в обществе будущего. В «Платформе» (Zhantai, 2000) вокально-танцевальный коллектив постепенно лишается смысла жизни по мере того, как идеология переплавляется в коммерцию, а постановка о молодых годах Мао перестает привлекать широкие народные массы. В «Неведомых наслаждениях» (Ren xiao yao, 2002) провинциальная, а в «Мире» (Shijie, 2004) пекинская молодежь пытается использовать международные рецепты счастья в тщетных поисках своего места. В полудокументальном «Сити 24» (Er shi si cheng ji, 2008) в прямом смысле слова фантастическое переплетается с реальным, когда крупнейшая фабрика, предмет гордости тысяч рабочих, идет под снос во имя постройки элитного жилого комплекса. В нем нет места тем, кто когда-то строил здесь коммунизм.

Жестокий и вместе с тем увлекательный процесс непрекращающейся перестройки отражен в легендарной серии Ая, посвященной преобразованным неолитическим вазам (2006–2013). Одни он украшает надписью Coca-Cola или другими пришедшими из капиталистического мира брендами. Другие перекрашивает в кричащие цвета – иногда автомобильной краской, сопоставляя предельную хрупкость древних сосудов и непробиваемость современных машин. Третьи вовсе разбивает, превращая этот травматический перформанс в серию снимков: вот ваза еще целая, в воздухе, а здесь – уже обломки. На вазы Ай наносит новый слой краски, а со старинной деревянной мебели («Стол и шкаф со стульями», 2007), наоборот, снимает слой



«Шанхайский сувенир», 2012

в несколько миллиметров – и они становятся как новенькие, утрачивая придававшие им ценность приметы поношенности.

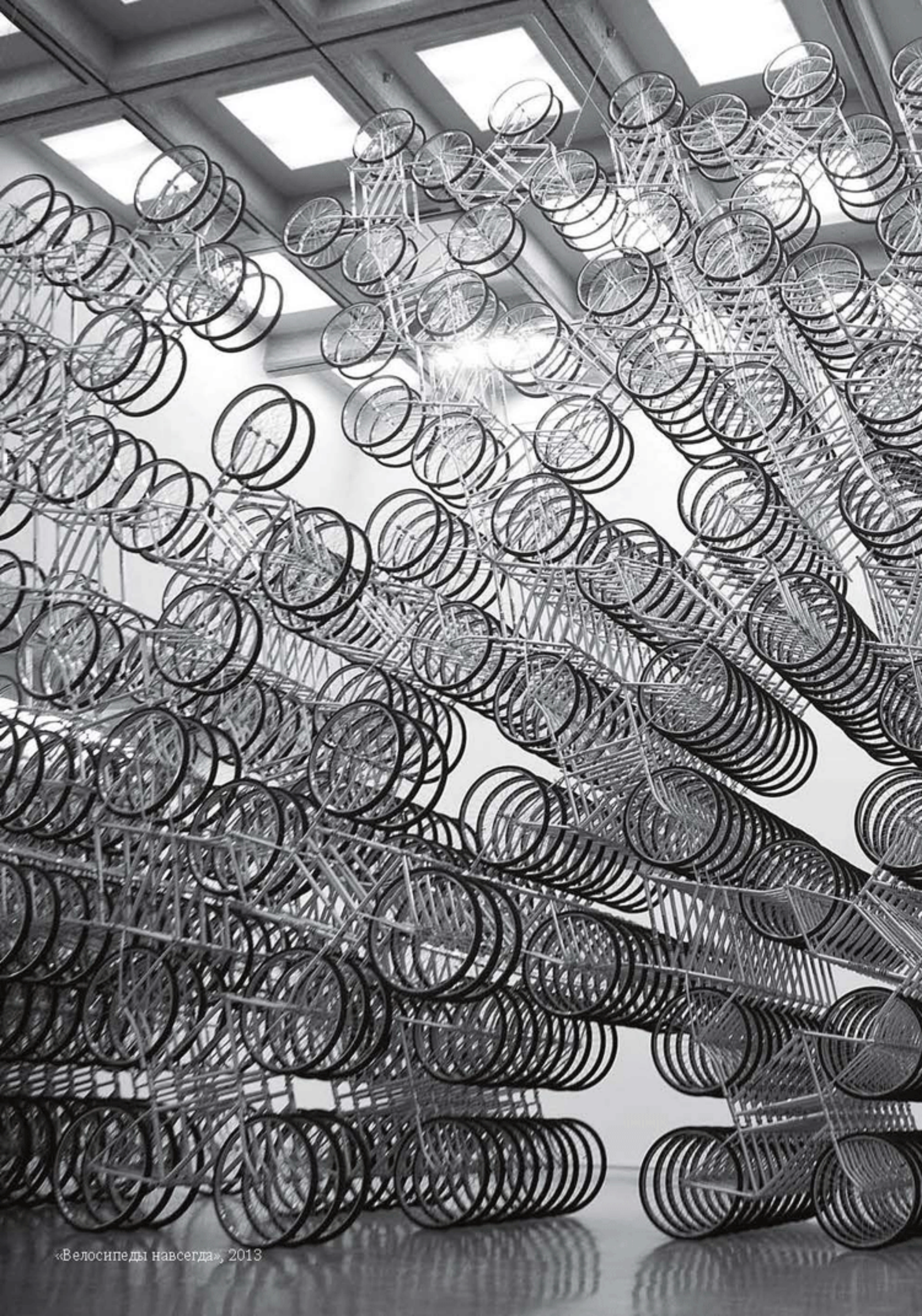
Однако художник не столько разрушает, сколько оплакивает разрушенное, пытаясь спровоцировать ту же боль, вызвать тот же шок у своего зрителя. Как старьевщик, он собирает по всей стране обломки уходящего в прошлое Китая, коллекционирует их, оформляет в цельные композиции и находит им новое применение. Классический пример – его «Трафарет» (2007), своеобразный храм, сооруженный из деревянных дверей разрушенных старинных зданий. Будучи выставленным на «Документе» в Касселе, это сооружение рухнуло во время грозы – и художник отказался его восстанавливать: он считал, что природа сама довершила начатый человеком процесс разрушения. Поэзия руин вдохновляет Ая даже в тех случаях, когда он сам становится мишенью деконструкции. Когда по решению властей в январе 2011-го была снесена его шанхайская студия, построенная по проекту художника годом раньше, результатом стала инсталляция «Шанхайский сувенир» (2012), где кирпичи разрушенного здания складывались в единую причудливую конструкцию с резными деревянными прикроватными рамами XVIII века.

Фантасмагория рождается на месте развалин и обретает органические формы, как бы отрицающие человеческую рациональность. По этому принципу спроектирован и прославленный олимпийский стадион «Птичье гнездо» (2008), который был построен архитектурным бюро «Херцог и де Мёрон» по эскизам Ая (он считался консультантом проекта). Точно так же в «Натюрморте» Цзя Чжанкэ над разнесенными на кирпичи домами Фэнцзэ в небе вдруг зависает НЛО, а гигантское здание взмывает с места в космос, будто замаскировавшаяся ракета. И Шанхай в фильме «Хотел бы я знать» («Легенды города над морем», Hai shang chuan qi, 2010), снятом Цзя к международной выставке в 2010-м (то есть фактически представленном в качестве арт-объекта), оказывается городом, который населен в буквальном смысле призраками прошлого, блуждающими среди небоскребов по залитым дождем набережным.

Наиболее цельный образ такой выставки – эклектической свалки стран, символов и образов – представлен в другом фильме Цзя Чжанкэ – «Мире» (Shijie, 2004). Его герои живут и работают в пекинском парке развлечений, модели вселенной, где есть своя Эйфелева башня и свои египетские пирамиды: от одного пункта до другого можно доехать за десять минут на монорельсе. Но неуютное чувство неприкаянности лишь растет среди фальшивых достопримечательностей, и само понятие «дом» растворяется в глобалистской империи, что доводит персонажей до самоубийства. Схожие чувства, только более энергично и зло, выражает Ай в своей серии «Изучение перспективы» (1995–2011): те же самые артефакты – парижские, нью-йоркские, берлинские, римские, лондонские, но и китайские тоже (от площади Тяньаньмэнь до крупнейшей угольной шахты в северной провинции) – обессмысливаются, когда в центре снимка вместо них оказывается протянутая рука художника с выставленным средним пальцем, этим международным жестом, в данном случае выражающим превосходство личности над сакральным туристическим пейзажем.

Среди инсталляций Ая есть и «Карта мира», прорезанная в двух тысячах слоев ткани – недвусмысленный намек на то, что сегодня большинство текстиля производится в Китае. Мир во всем его многообразии для Ая и Цзя остается способом изучения их родины. В «Прикосновении греха» (Tian zhu ding, 2013) четыре истории, случившиеся в реальной жизни, становятся материалом для создания своеобразной карты Китая (новеллы разворачиваются соответственно на севере, юге, востоке и западе), где угнетение личности и ее одинокий бунт неизменно завершаются трагедией. Художник же в своей «Карте Китая» (2008) составляет очертания родной страны из «железного дерева» разрушенных храмов империи Цин: обломки религии – фиксация того же нравственного кризиса, о котором снимает свой фильм Цзя.

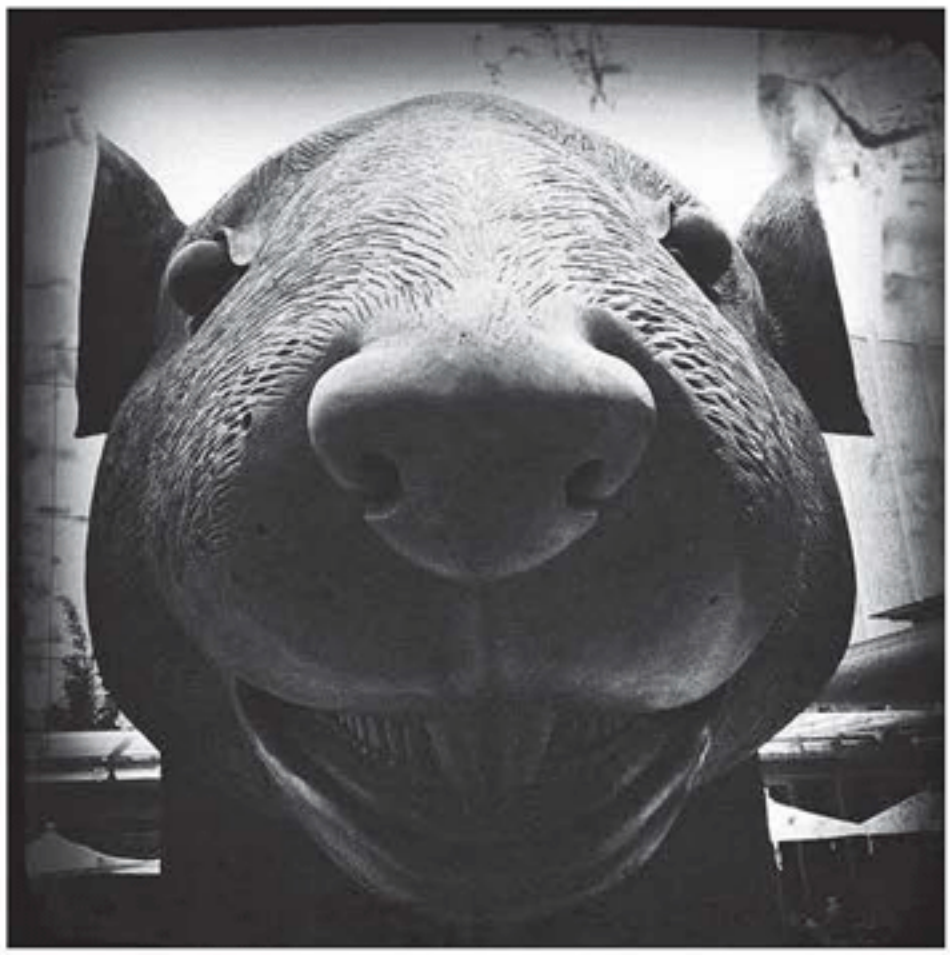
В отсутствие отчетливых представлений о добре и зле, в условиях новейшей эпохи холодного прагматизма миражной, едва заметной связью с прошлым остается фольклорное наследие – народные оперы-мистерии, в которых герои неожиданно для себя узнают собственные судьбы. Связывающей людей нитью становится рудиментарная традиция: например, знаки китайского «зодиака», оживающие в картине Цзя и дающие персонажам исключительно туманные намеки на ожидающее их будущее. У Ая, в свою очередь, рождается один из самых амбициозных проектов – «Зодиак» (2010) – восстановление серии скульптур из разрушенного Летнего дворца, культового



«Велосипеды навсегда», 2013

памятника архитектуры близ Пекина. Головы сакральных животных, в частности, были выставлены им у Центрального парка в Нью-Йорке, полукругом у Пулитцеровского фонтана.

Шахтер, расстрелявший купившего шахту бизнесмена; ресепшионистка из массажного салона, зарезавшая невежливого клиента; сезонный рабочий, убивший и ограбивший респектабельную пару; молодой охранник из клуба, покончивший с собой… Интересно, что ни один из случаев, рассказанных в «Прикосновении греха», не был подробно освещен в центральной прессе, но послужил поводом для взрыва общественного возмущения в китайском твиттере – самой популярной социальной сети страны. Абсолютной звездой этой сети является и Ай Вэйвэй, чья виртуальная деятельность принесла ему миллионы поклонников. Его интернет-посты изданы в нескольких странах отдельной книгой. Их главная цель – привлечь внимание к таким же случаям насилия или нарушения справедливости, какие стали основой для фильма Цзя.



«Круг животных», 2011

Безымянные, бесконечные. Ай Вэйвэй и Ван Бин

Главный крестовый поход, в который Ай отправился в 2009 году и после которого окончательно превратился в диссидента, связан с жуткими событиями сычуаньского землетрясения, случившегося за год до того и повлекшего за собой гибель как минимум 70 тысяч человек. После заявления властей о невозможности посчитать точное количество жертв художник принялся составлять их список сам, подключив к этому своих поклонников и читателей. Два месяца спустя его блог был закрыт. В конце лета того же года независимое расследование причины обрушения зданий сразу нескольких сычуаньских школ (это было связано с нестабильностью их конструкций) было пресечено. На Ая завели дело, а во время одного из обысков его избили, что стало причиной кровоизлияния в мозг и последовавшей операции, произведенной мюнхенскими врачами. Выставленные на всеобщее обозрение рентгеновские снимки черепа Ай Вэйвэя стали лишь одной из многих художественных акций, посвященных череде этих событий.

Самая, возможно, эффектная работа этого цикла – «Вэнчуаньская арматура». На месте падения школ Ай собирал искореженные металлические прутья. Некоторые он представил в виде инсталляции в 2012 году – за каждой ржавой железкой ощущаются судьбы стертых с лица земли людей. Другие распрямил, разложив в венецианской церкви во время биеннале 2013 года, создав своеобразное море металла, поглотившее погибших (работа называется «Выпрямленные»). Третьи, наконец, увековечил в мраморе; все это было задокументировано в отдельном видео.

Искусство становится для Ай Вэйвэя политическим актом – и в этом его творчество перекликается с монументальными фильмами независимого документалиста Ван Бина, по большей части запрещенными в Китае. В единственной его игровой ленте «Канава» (Jiabiangou, 2010) леденящая хроника «перевоспитания» интеллектуалов в пустыне Гоби в 1960 году подана бесстрастно и беспощадно – известно, что основой для картины стали многочасовые разговоры постановщика с прототипами его персонажей (некоторые сыграли в фильме). Если в первой половине этой радикальной работы зритель с трудом выделяет из сонма страждущих каких-то отдельных героев, то во второй части, когда за одним из ссыльных приезжает жена и не может даже найти его могилу среди безымянных погребений, – публике передается жгучий стыд за неспособность отличить одного мученика от другого, оплакать каждого из погубленных. Сам режиссер посвятил такой отдельной судьбе свою картину «Фэнмин, китайские воспоминания» (He Fengming, 2007) – душераздирающий трехчасовой монолог старухи, активистки компартии Китая, прошедшей вместе с мужем через ад концентрационных лагерей. Скупой и аскетичный кинематограф Вана смыкается с высокой трагедией; сцена оплакивания из «Канавы» отсылает китайского зрителя к конкретному канону китайской оперы.

Находится место для подобного слома жанров и в первом шедевре Ван Бина, которым он прославился в Европе, получив Гран-при на фестивале в Марселе, – почти десятичасовом эпосе «К западу от железной дороги» (Tiexi qu, 2003). Это масштабная хроника запустения и разрухи в когда-то цветущем индустриальном регионе Тэси. Бывшие фабрики и заводы прекратили свое существование, превратившись в приюты для бездомных – рабочих и их потомков. Целые деревни переселяются на новые места, а остановившиеся навсегда фабричные машины выглядят как огромные реди-мейды, потерявшие или изменившие свой смысл арт-объекты (авторский комментарий в фильме ограничен титрами и сведен к минимуму). Схожим образом организован и четырнадцатичасовой фильм «Сырая нефть» (Caiyou riji, 2008), посвященный работе по добыче нефти в пустыне: даже в рамках фестивального показа он демонстрировался не в кинотеатре, а в художественной галерее, – нон-стоп.

Необъятные объемы всех этих произведений, безусловно, концептуально зарифмованы с размерами и просторами запечатленных в них пространств, на фоне которых люди теряются, лишаются своей идентичности, исчезают на глазах. Особенно очевидным это становится в фильме Ван Бина «Человек без имени» (Wu ming zhe, 2009), герой которого – совершенно одинокий, молчаливый и в самом деле безымянный отшельник – проживает четыре времени года в немудрящих сельскохозяйственных трудах. Для него исчезло время, остался лишь сегодняшний день, а до завтрашнего не дожить, если не собрать в полях очередную порцию сухого навоза для своего очага.

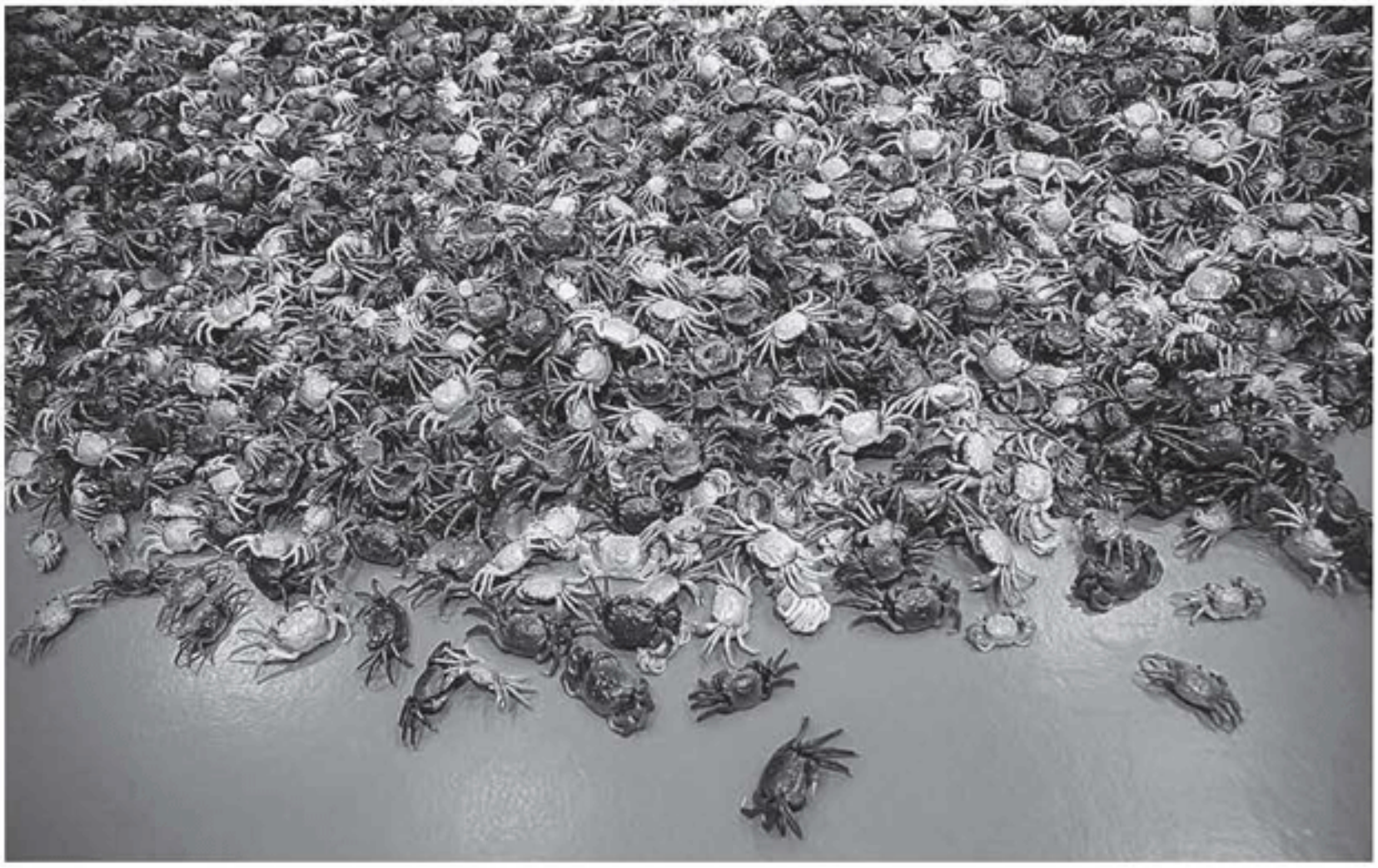
Освободить китайца, подарить ему – хотя бы на время – другую жизнь – неподъемная задача, которую, однако, взял на себя Ай Вэйвэй в акции «Сказка», ставшей главным событием «Документы» 2007 года в Касселе. Художник вывез в Германию тысячу и одного читателя своего блога, набрав их из разных социальных слоев – от студентов-горожан до стариков-крестьян, от пекинцев до представителей национальных меньшинств. Некоторые из них, в точности, как герой Вана, до этого случая не имели даже официальных имен и получили их только при выдаче первого в жизни паспорта. Сказкой для каждого из них стало невероятное путешествие в Европу – и такой же сказкой для обитателя Касселя стала встреча с людьми из незнакомого экзотического мира. Консультантом при съемках и монтаже фильма, в котором рассказана эта невероятная история, выступил Ван Бин.

Одновременно с согражданами Ай привез в Кассель 1001 старинный китайский стул – за каждым была скрыта своя загадочная «сказка», свой нечитаемый отпечаток. На выставке «Доказательство» гигантский атриум был занят шестью тысячами деревянных табуреток времен империй Минь и Цин – знаком одновременно присутствия и отсутствия китайского народа, от лица которого Ай Вэйвэй обращается к европейцам. Это его фирменный прием: умножение мнимо идентичных сущностей, выражающих национальную суть китайцев, растворенность их частного в общем. С разной степенью выразительности идея кажущейся стертости, поглощения индивидуального многократно повторенным общим раскрыта в «Плошке с жемчугом» (2006), где речные жемчужины как бы замещают рис, в живописном «Навсегда» (2003), воздушной спиралью возносящем к небесам велосипеды – главное средство транспорта в Китае, и в эффектном шедевре для турбинного зала лондонской Tate Modern – 100 миллионах рассыпанных по полу семечек подсолнуха (2010), сделанных вручную из фарфора. Та же мысль сквозит в более язвительных «Речных крабах» (2011): разноцветные фарфоровые крабы напоминали о празднике, который художник закатил для всех желающих в канун уничтожения его шанхайской студии («краб» по-китайски – омоним слова he xie, пропагандистского штампа «гармония», описывающего безбедную жизнь в современном Китае).

Эстетика уступает этике и в другой серии инсталляций – с детскими рюкзаками, выстроенными в ряд или подвешенными к потолку, как в «Змее на потолке» (2009): эти ряды почти одинаковых рюкзаков – напоминания о бесчисленных школьниках, погибших все в том же сычуаньском землетрясении. Погибшие дети – похороненное будущее, уничтоженная «гармония», хрупкая и заново найденная Ван Бином в его поэтичном фильме «Три сестры» (San zimei, 2012, приз «Горизонты» в Венеции) о трех детях, живущих одиноко где-то в селе в бесконечном ожидании уехавшего на заработки отца. Без открытой сентиментальности, с юмором и отстраненно-пристальным вниманием документалист следит за повседневной жизнью отщепенцев, будь то дети или сумасшедшие, не находящих места в охваченном гонкой модернизации современном социуме. Именно им посвящена его следующая работа «Пока безумие не разлучит нас» (2013) – история любви, ненависти, изоляции и одиночества среди тебе подобных, в обществе, где нет закрывающихся дверей, но нет и открытых – вместо них решетки: в лечебнице для душевнобольных.

То же щемящее чувство отрешенности и потерянности пронизывает масштабные видеоработы Ай Вэйвэя – «Второе транспортное кольцо» и «Третье

транспортное кольцо» (обе 2005), пустынные панорамы основных магистралей мегаполиса, а также стопятидесятичасовой «Пекин» (2003), запечатлевший 2400 километров тротуаров и улиц китайской столицы, чудаковатых и деловитых горожан, теряющихся в нечеловеческих масштабах всепоглощающего города.



«Речные крабы», 2011

Человек, вещь. Ай Вэйвэй и Дяо Инань

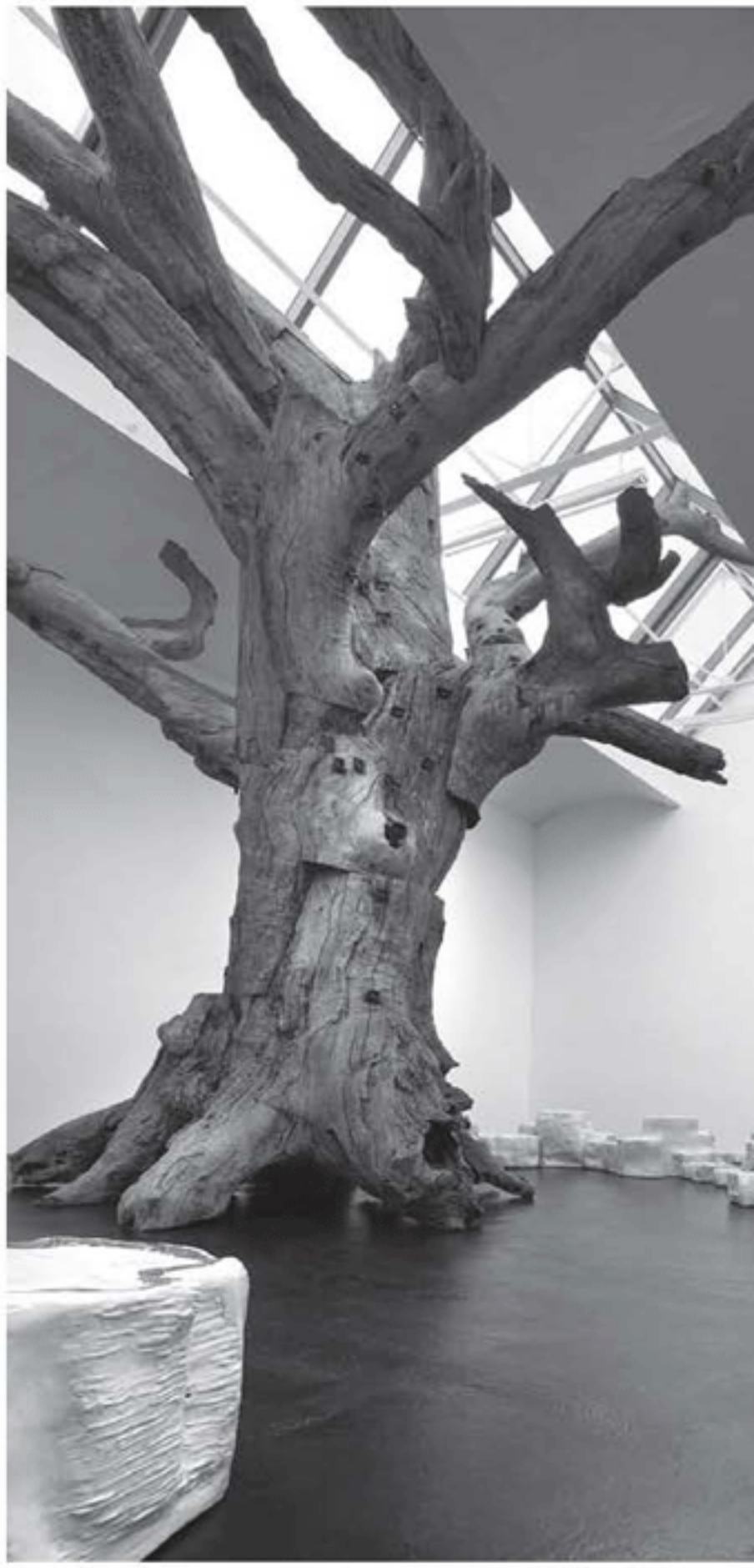
Наименее известный из трех режиссеров «шестого поколения», Дяо Инань еще и наименее плодовит: он начинал как сценарист, на его счету всего три фильма, зато последний из них – «Черный уголь, тонкий лед» (Bai ri yan huo, 2014) получил высший приз Берлинале – «Золотого медведя». В отличие от Цзя и Вана, склонных к неигровому кино, Дяо эксплуатирует нишу жанровую, хотя осваивает ее своеобразно. Для него жанр триллера или детектива – способ исследования реальности современного Китая; если угодно, призма или фильтр.

В своей первой картине, малобюджетной «Униформе» (Zhifu, 2003), режиссер рассказывает причудливую историю тривиального служащего мастерской по ремонту одежды, ничем не выделяющегося из толпы молодого человека, живущего с родителями сына старого фабричного рабочего. Однажды ему приносят в починку рубашку полицейского; впоследствии клиент не является за своей вещью, а отправившись по адресу, указанному в квитанции, герой выясняет, что тот попал в аварию и находится в больнице. Будучи застигнутым дождем, он переодевается – и моментально обнаруживает, что жизнь меняется до неузнаваемости. Он завязывает роман с девушкой, у него появляются карманные деньги: был никто – стал личностью. До тех пор, пока его не разоблачают.

Во втором фильме, «Ночной поезд» (Ye che, 2007), сюжет в каком-то смысле, является зеркальным отражением «Униформы». Если там маленький

человек обретает миражное, вымышленное «я», надев чужую форму, то здесь служащая пенитенциарного учреждения, напротив, стремится как можно быстрее избавиться от своего мундира, предпочитая образ (обличье) личности. Она мечтает о том, чтобы ее не узнали ни в многоквартирном доме, где она живет (отчаянно завидуя соседке – девушке легкого поведения, у которой нет отбоя от клиентов), ни тем более в другом городе, куда она ездит вечерами в поисках мимолетных романов. По профессии она палач женской тюрьмы, и судьба неслучайным образом сводит ее с братом одной из ее жертв.

И тот и другой фильм – неонуары, ведущие зрителя по ложному следу. Мятущиеся герои глубоко страдают от неудовлетворенности, пытаясь избавиться от нее при помощи двойной жизни, – но призраки их повседневного убогого существования никак не оставляют их. Так реалии Китая XXI века не позволяют человеку забыться в опиумном дыму мейнстримного кинематографа.



Отнюдь не чуждый развлекательной функции искусства Ай Вэйвэй не менее умело совмещает ее с жесткими фактами собственной биографии, превращая в шоу каждую, даже самую неприятную ее страницу. Криминальный жанр, столь любимый Дяо, ему особенно близок – по причинам, от него не зависящим. Два ареста, в 2010-м и 2011-м, второй из которых продолжался почти три месяца, обвинение в неуплате налогов, жестокое избиение в полиции, а также теперешняя конфискация паспорта в связи с делами о порнографии, двоеженстве (у художника в самом деле есть внебрачный ребенок, которого он открыто воспитывает) и незаконном обмене валюты – все это в том или ином виде становилось материалом для акций, инсталляций и перформансов. Ведь бытие художника для Ая – такая же, обязывающая к определенному типу поведения, униформа.

Конфискованные полицией в 2011 году в студии Ая 140 электронных устройств были впоследствии выставлены им – точно так же методично разложенные на полу, как неолитические орудия в «Натюрморте», – в качестве инсталляции «Без названия» (их потенциально опасное для государства

«Камень и дерево», 2011

содержимое, вероятно, так и должно было оставаться загадочным для публики). Дело о неуплате 15,22 миллиона юаней, выплаченных поклонниками художника, обернулось произведением под названием «IOU» (2011–2013) – аббревиатура обозначала долговую облигацию каждому из жертвователей, из которых остроумный Ай изготовил обои для комнаты. Сам же арест на 81 день, произведенный без объяснения причин, привел к появлению сразу нескольких работ – точной копии тюремной камеры («81»), снятого Кристофером Дойлом видеоклипа «Придурок», который стал первым синглом к грядущему мини-альбому «Божественная комедия», и, наконец, эпохальной серии диорам «S.A.C.R.E.D.», с колоссальным успехом показанной на Венецианской биеннале (все три работы – 2013 года). В шести глухих металлических ящиках, куда зритель мог подсматривать через специальные глазки, в деталях воспроизводилось тюремное существование арестованного автора: сон, трапеза, душ, туалет, допрос – и всё в сопровождении двух неизменных охранников в униформах.

В «Униформе» Дяо герой влюбляется в девушку, торгующую в киоске контрафактными CD и DVD, что ничуть не смущает полицейских. Перевернутый мир, в котором нет больше понятий о законе и его нарушениях, мир ложных сущностей и фальшивок, великолепно точно отражен в Fake – условном названии, которое Ай Вэйвэй дал своему сфабрикованному налоговому делу. Другая точка соприкосновения фильмов режиссера и работ художника – превращение человека, попавшего в жернова системы, в фигурку, игрушку, объект. Автомобиль или велосипед, нож или наручники, одежда полицейского или роба заключенного – участь героев зависит от них больше, чем от их осознанного выбора. Аю это хорошо знакомо по судьбе его отца, знаменитого поэта Ай Цина, также прошедшего процесс «перевоспитания» во время культурной революции: долгие годы тот был принужден чистить общественные туалеты, превращая каждый из них, по горделивому признанию сына, в настоящее произведение искусства.

«Без названия», 2010

Апофеоза эта концепция достигает в фильме Дяо «Черный уголь, тонкий лед» – зловещем балете предметов, перед которыми отступает человек. С первых же кадров, где части расчлененного тела оказываются в контейнерах с углем, этот мрачнейший триллер повествует о судьбе следователя, оставшегося без работы (и украденного у него мотоцикла). Он одержим одной идеей: завершить расследование давнего дела об убийстве. Сложная череда событий выводит его на femme fatal – красавицу из химчистки: вновь возникает важный для режиссера лейтмотив переработки одежды, которая способна изменить человека, подарить ему вторую жизнь. Романтическое место встречи мужчины и женщины – муниципальный каток – оказывается и местом убийства, где очередное переосмысление роли предмета играет роковую роль: коньки служат орудием убийства. Наконец, в финале выясняется, что причиной нескольких преступлений стала нечаянно испорченная неопытной приемщицей кожаная куртка. Не в состоянии выплатить из своего кармана цену дорогой вещи, она должна была отдаться клиенту, но не снесла позора и убила того, а муж убийцы взял совершенное преступление на себя, сымитировав собственную гибель.

Новый культ материальности – травма, проходящая и через творчество Ай Вэйвэя. Он превращает бытовые предметы культа в скульптуры, иронически возвеличивает их – как в «косметике», вырезанной из яшмы, сделанной из хрусталя вешалке или вырубленном в мраморе противогазе. Потом из того же древнего материала он ваяет «Монументальный мусор» (2011) – композицию из выломанных дверей, сложенных в загадочно-величественную композицию на свалке. Напротив, из деревянных обломков разрушенных старых храмов он сооружает гроб, а потом превращает его в скамеечку для отдыха, отказываясь от траурных коннотаций. Любое утилитарное применение объектов во вселенной художника подлежит сомнению: известны его абсурдистские стулья и диваны, нарушающие все законы пространства, на которых невозможно сидеть или лежать. В этом ощущается отзвук первых объектов, над которыми Ай работал в Нью-Йорке, подражая Марселю

Дюшану: два ботинка, соединенные в один (One man shoe, 1987) или дождевик-презерватив (1988).

В ряду этих объектов находится и «Чайный домик» (2009), сложенный из брикетов прессованного чая. Традиционный символ древней азиатской культуры становится мини-складом товара. Прагматика превалирует над эстетикой, а буквальное значение названия – над элегантными метафорами, закладываемыми в ритуал вкушения чая на протяжении столетий. Так же в финале своего третьего фильма Дяо оправдывает его китайский заголовок – «Фейерверки днем» – визуальным оксюмороном: неизвестный запускает с крыши здания салют, почти невидимый в светлом небе, и яркие краски ночных неоновых огней, сопровождавшие весь фильм, тают без следа в нарочито скучном разрешении криминальной интриги (злодейку арестовали и ведут на суд). Это напоминание о другой, не менее знаменитой, чем чай, традиционной ценности Китая – порохе, в данном случае используемом «вхолостую», – тоже нечто вроде арт-перформанса, меланхолического ответа на практичность современной цивилизации. Но вместе с тем ответ на контроль, надзор и неусыпную бдительность неповоротливой государственной машины, раз за разом попадающей впросак в борьбе с художественным свободомыслием.

Воплощение этого нонконформизма – неуемный и бесстрашный хулиган Ай, который охотно фотографируется голым в компании нескольких раздетых дам или издевается над тоталитарным государством в собственном римейке клипа Gangham Style. Но, пожалуй, лучшей метафорой той системы, с которой сражается – как мы видим, уже не в одиночку – художник, оказывается вырубленная им из цельного мрамора камера слежения (2010). Она прекрасна и величественна, но вместе с тем (или, возможно, именно поэтому) неподвижна и слепа. ✦

Арсений Занин

КИНО МЕЖДУ СТИРКОЙ И ГРЕХОПАДЕНИЕМ

«Дорогой товарищ президент! [...] Я очень надеюсь на то, что Вы не позволите свершаться позорному факту, что в социалистической стране женщина-кинорежиссер, фильмы которой были в числе тех, что принесли международную славу социалистическому кино Чехословакии, к тому же мать двоих детей, лишена возможности делать свой вклад в отечественную культуру, особенно в то время, когда мы празднуем Международный год женщины!» – Написать письмо президенту? Вера Хитилова могла это запросто. Писала яростно и страстно, грехом страшнее, чем гнев, считая уныние. А к унынию в том, 1975 году поводов было более чем достаточно. Пятый год она сидит без постановок, на заседании профессиональной комиссии ей вдруг заявляют: «Пани Хитилова, нам кажется, вы разучились снимать... У вас совсем не получается работать с людьми!» и предлагают должность ассистента режиссера, предлагают вернуться к тому, с чего она начинала. И это после десяти лет в режиссуре, после пяти поставленных фильмов, которые принесли мировую известность чешскому кино. Она не могла этого выдержать и взялась за перо. Если бы к Густаву Гусаку можно было прийти домой, то она выбрала бы самое неудобное время, подняв того среди ночи и, даже не дав снять ночной колпак, устроила бы ему головомойку. Но в телефонном справочнике адреса президента страны не было.

Да, Хитилова была радикалисткой. Может быть, оттого, что у нее было обостренное чувство справедливости – ведь она из Силезии, за которую столько веков спорят между собой германский и славянский миры. Она родилась в ее южной части, в горах, в Остраве. А как говорят в Силезии, «если ты родился в Остраве – в твоей груди бьется стальное сердце». Пусть даже оно женское.

Острава – центр угледобывающей промышленности Чехии, а самый известный уроженец Остравы – «Агасфер средь чехов» – непримиримый борец за свободу, пророк-шахтер и бард угнетаемого рабочего народа Петр Безруч.

←
Вера Хитилова

«Шут и королева»

«В правой руке нес тяжелый я молот, / Каменный уголь обломком по левой ударил меня, / Око мне выжег, выхлестнув, пламень, /Семьдесят тысяч проклятых я в сердце несу. / Я Петр Безруч, [...] Я угрюмая тень – привидение и народа погибшего бард»[1] – так в 1899 году он представился в письме литературному журналу «Время». Никто не знал, кто такой Безруч, никто не мог встретиться с ним, только письма. Всего до 1914 года их придет сорок семь. Кто мог предположить, что их автор – почтовый служащий Владимир Вашек, который, задыхаясь от туберкулеза и медленно сходя с ума от алкоголя и нервной депрессии, был даже не в силах поднять над собой молот: «И крови так мало во мне, а она еще льется / Из уст». «Силезские песни» Безруча в Чехии переиздаются до сих пор, его именем названы остравский парк и театральный фестиваль, а Вашек, навсегда замолчав в начале первой мировой войны, выздоровел и остаток жизни прожил отшельником. Он умер глубоким стариком в 1958 году. В том году, когда Отакар Вавра, возглавив кинематографическое отделение Пражской академии искусств (FAMU), спустил на воду новый корабль, на борту которого были юноши Немец, Менцель, Ирeш, Кучера, Герц, Пассер, Папоушек, Маша, Якубиско, Шорм, Форман…

Они сразу решили плыть не куда-нибудь, а в Колхиду. Среди них была единственная женщина – Вера Хитилова. Самая старшая из них, она уже успела побывать манекенщицей, студенткой архитектурного института и помощником режиссера на студии «Баррандов». По легенде, Хитилова пришла к Вавре и с порога заявила: «Я пришла научиться снимать, потому что мне не нравятся те фильмы, которые сейчас делают».

Они ни на минуту не сомневались в собственном успехе, в том, что добудут золотое руно. Их корабль был не единственный. Целые флотилии уже устремлялись по волнам, чтобы необратимо изменить кино: польская, французская, немецкая… Время реабилитации реальности. В кино оно случилось дважды: с 1924 по 1935 год и с 1962-го по 1972-й. В Чехословакии оно отзовется потоком шедевров: «Солнце в сети» (1962) Штефана Угера, «Алмазы ночи»

1. Стихи Петра Безруча даны в переводе Константина Бальмонта.

(1964) Яна Немеца, «Черный Петр» (1964) Милоша Формана, «Отвага на каждый день» (1964) Эвальда Шорма, «Кариатида» (1965) Павла Юрачека и Яна Шмидта. Все было так же, как у нас в 1924 году. Если развернуть эту аналогию, то итог чешской «новой волны» можно разглядеть в фильмах Довженко и Барнета середины 30-х: в парашютистах Аэрограда и летящих на пол хрустальных бусинах Кузьминой, в этих последних птицах осени 30-х.

Волн в мировом кино было много, и ни одна не следствие другой, каждая – самостоятельный процесс. Французы всегда считали чешские фильмы мещанскими и незначительными. Критики Cahiers du cinéma называли их малыми. «Все потому, что из «Маргариток» невозможно выжать лозунг, – язвил по этому поводу Иван Пассер. – Все эти лозунги мы слышали в том же исполнении тысячи раз. Только это все неконкретно. Голая абстракция, в которую вы можете вкладывать все что угодно, любое содержание». Чешское же кино «идет по следу реальности, как охотничья собака» и пытается понять, «что такое конкретная банальность, из которой состоит на 95 процентов наша жизнедеятельность».

«Три часа утра, и я разминаюсь этими строчками, дабы приступить к сценарию «Маргариток», над которыми буду сидеть по меньшей мере до обеда. Через пятнадцать минут подействует фенметразил, у меня перестанут болеть глаза, уйдет сонливость, я забуду о бегущем времени...» – так 27 марта 1965 года Павел Юрачек начинает свое утро. Дневник. Тот, что уже много лет он держит в кармане. Тот, что ему мешает говорить в полный голос. А через пять лет в его кармане этот дневник свернется в спираль, превратившись в улиточную раковину. И с этой раковиной за спиной и маленьким чемоданом в руках Юрачек сядет в купе поезда Прага – Мюнхен. Дневник его станет убежищем, куда он будет залезать посреди чужой Германии[2]. Где-то рядом окажется и Ян Немец, который в том же 65-м так остро пошутил, что зазвенели хрустальные бокалы. Его шутка повисла в неловком молчании над столом. И торжество оказалось под угрозой, срыв был неминуем, если бы не вовремя подоспевший дворецкий. Тот, взяв несчастного Гонзу за ворот фрака, вывел его из залы и вышвырнул за дверь. Гонза слетел по ступенькам и плюхнулся в пыль у крыльца[3]. Трясясь на соседних полках, Юрачек и Немец никак не решаются

«Приятные минуты без гарантии»

2. «Дневник» Павла Юрачека был опубликован на русском языке в журнале «Киноведческие записки»: № 71 (2004) и № 91 (2009).

3. «О торжестве и гостях» (1966), режиссер Ян Немец.

«Изгнанные из рая»

пригласить друг друга в вагон-ресторан, чтобы выпить по чашечке кофе. Они не были такими уж близкими друзьями... Вот был бы с ними Эвальд, тот давно бы достал заготовленную на всякий случай бутылку коньяка. Ведь именно он был настоящим другом... Но Шорм остался дома, и наступил тот момент, о котором он предупреждал в «Отваге на каждый день»: «Счастье и отчаяние сходны тем, что и в счастье, и в отчаянии человек не в силах выйти за пределы себя. Если в момент счастья мы задумаемся, что оно не вечно, то вот, его уже нет... А если человек в момент глубочайшего горя поймает лучик надежды, то уже не скажет: «Я проиграл!» И каждый из них переживет этот момент по-разному... И никто из них, ушедших рано и ушедших уже давно, не проиграет. Ведь они были из того типа художников, про которых Пассер писал: «Люди хрупкие, какое бы желание показать характер они ни имели, все равно будут побиты морозом. Критики их третируют, и они после смерти попадут сразу на небо, потому что ад они пережили здесь на земле».

Вера Хитилова тогда не уехала, хотя ей повезло не больше других. Пятилетний простой, прежде чем она решила написать письмо президенту, предваряло заседание в Национальном собрании 17 мая 1967 года по поводу фильмов «О торжестве и гостях» (1966) и «Маргаритки» (1966). На собрании тогда прозвучало: «Мы спросим режиссеров Немеца и Хитилову: какую пользу и развлекательную ценность могут предложить их фильмы рабочим на заводе, трудящимся в полях и на стройках нашей страны?» «Маргаритки» так и не вышли в широкий прокат, как и последовавший за ними сновидческий триллер, авангардная притча «Мы едим плоды райских деревьев» (1969).

Оба фильма открываются кадрами с библейским деревом: с ветки срывается яблоко и падает вниз. Это яблоко раздора. Яблоко вспарывает землю и укореняется в ней. Вырастают деревья, и люди забывают, какое оно было, это яблоко. Так происходит разрыв с Землей, с теми, кто когда-то бросил это яблоко в землю. Свой райский сад, пульсирующее пространство зеленых листьев, красных плодов и коллажей из лепестков пионов и крыльев бабочек, Хитилова завершает черно-белым кадром поля из «Земли» Довженко. Она дает этот кадр в повышенном контрасте, мы видим высохшее поле, лишенное жизненных соков. Это последствие грехопадения.

«Наследство, или Едренавошьгутентаг»

Как первоколхозники, так и трудовики развитого социализма оказываются глубоко отчужденными от процесса собственного труда. О какой же «развлекательной пользе» тут может идти речь? Когда здесь, в саду при доме отдыха, решается вопрос о том, соблазнится ли Ева элегантным бородатым юношей Робертом? Ева соблазняется, но лишь для того, чтобы застрелить змея-искусителя, ведь тот оказывается серийным душителем. Но измена была и ее не искупить: платье из белого становится красным, Муж не прощает Жену, Адам отвергает Еву.

Две юные Марии отказываются жить по общепринятым законам, срывают с древа познания персик и попадают в мозаичный мир, который меняет цвета по их желанию. Это «Маргаритки». Они оказываются в странном доме и, не обращая внимания на таблички «Посторонним вход воспрещен», забираются в лифт для перевозки продуктов и попадают в накрытую для банкета залу. Здесь они устраивают форменный бардак, кидаясь едой и дефилируя по столу обернутые кружевными занавесками. Они раскачиваются на люстре: крупные хрустальные бусины, словно звезды. Отсюда путь только в воду, где они барахтаются под иронический титр: «Только так они могли кончить. Но возможно ли поправить то, что уже было испорчено?» И они пытаются навести порядок. Но разбитые тарелки не собрать, бокалы не склеить и месиво, в которое превращена еда, остается только выбросить в помойку. В этот момент на девушек падает люстра, и ее полет монтируется со взрывом водородной бомбы. И титр: «Этот фильм посвящается тем, кто огорчается только из-за растоптанного салата».

Это фильм о том, как мы поступили с садом, который был завещан нам Богом.

Формальные поиски Хитиловой в этих картинах предваряли три фильма, снятые в стиле «синема-верите»: две студенческие работы – «Потолок» (1962) и «Мешок блох» (1962), а также дебютная полнометражная «О чем-то ином» (1963). Тщательно изучив предметную реальность, она смогла перейти к метафизике. Ее визуальные поиски неразрывно связаны с нравственной и философской проблематикой, а эксперименты схожи с поисками американских экспериментаторов Брекиджа и Эмшвиллера, на что указывает и Кучера.

Картины были плодом коллективных усилий: сценарий «Маргариток» написал Павел Юрачек, он же был продюсером «Райских деревьев». Оператор обоих фильмов – Ярослав Кучера, ставший к тому моменту мужем Хитиловой. А художником и соавтором сценария была Эстер Крумбахова, еще одна выдающаяся участница чешской «новой волны», театральная художница и сценаристка, работавшая и с Немецом, и с Ваврой.

В 1970 году Вера Хитилова, далекая от политики, появилась в фильме «Правда» – одной из кинолистовок Годара и его группы «Дзига Вертов», нелегально снимавшихся в Чехословакии. Если бы фильмы Годара имели хоть какой-то общественный резонанс, Хитилова навсегда потеряла бы шанс вернуться в режиссуру. Она отдавала себе отчет, что ее сложные визуальные метафоры, как и заумные политические уроки Годара, остаются непонятыми. Нужно было искать новый способ снимать. За годы вынужденного простоя Хитилова, по ее словам, сделала куда более важные вещи, чем несколько фильмов: построила большой дом, посадила вокруг него сад и родила троих детей. Они с мужем купили 16-*мм* камеру и стали снимать себя и детей. А когда наконец ей снова разрешили работать – после того письма Гусаку, – она обрела новый стиль, которому будет верна на протяжении 80-х. Хитилова снова возвращается к ручной камере, но снимает уже в цвете. С минимальным бюджетом (таким, что ряд сцен режиссеру приходится снимать в собственном доме) появилась «Игра в яблоко» («Ставка – яблоко», 1975).

«*В поисках Эстер*»

Фильм снова начинается с яблони. Плодами здесь оказываются дети. Инфантильный акушер Йозеф, окруженный молодыми практикантками-медсестрами, разрывается между замужней женщиной и молодой медсестрой. Он этакий вечный студент, не пропускающий ни одной юбки и не желающий (да и едва ли способный) быть ответственным за что-либо. Несмотря на это, он заведующий отделением в родильном доме.

Роль Йозефа исполняет Иржи Менцель, он, как и Хитилова, тоже несколько лет сидит без режиссерской работы, с тех пор как его «Жаворонки на нитях» (1969) оказываются на полке. Образ инфантильного мужчины, который не желает брать никакой личной ответственности, был в те годы очень актуальным в Европе: революция, захлестнувшая Европу в конце 60-х, потерпела

«Маргаритки»

поражение и вчерашние студенты-бунтари смирились. Затихорившиеся или разочарованные они надевают галстуки или пижонские шелковые платки, становясь молчаливыми циниками или маргиналами. Как поляк Якуб, сторонник теории «Защитных цветов» (1976, Кшиштоф Занусси), как парижанин Александр из «Мамочки и шлюхи» (1973, Жан Эсташ). Хитилова к своему герою беспощадна.

Хитилова не боится ставить вопросы, априори не имеющие односложного ответа. Такой острый интерес к неразрешимым вопросам укоренился в ней с детства. Она училась в католической школе и готовилась к постригу в монахини, но вмешалась война. В 1939-м ей было десять лет. Она отвергла религиозное воспитание, впоследствии называя его католической идеологией. Под грохот снарядов она поняла: не нужно ждать и надеяться. Всего нужно добиваться здесь, сейчас и самостоятельно. Тогда же она надела темные очки, чтобы собеседники ни на минуту не сомневались: она смотрит вам прямо в глаза. Воплощенная справедливость чешского кино.

За «Игрой в яблоко» последуют «Занос» («Стихийное бедствие», 1978), «Панельная история, или Как рождается поселок» (1979), «Слишком поздний послеполуденный отдых фавна» (1983). Авария на железной дороге, плохо построенный дом или стареющий донжуан – ничто не ускользает от разъедающей иронии. Но помимо иронии это и ницшеанское хождение с фонарем среди бела дня. Одной из первых в Восточной Европе она подняла проблему СПИДа в картине «Копытом туда, копытом сюда» (1989). Незыблемая дружба троих кутил вдруг разрушается новостью, что кто-то из них заражен неизвестным вирусом. Страх за собственную жизнь превращает их в затравленных волков, готовых перегрызть друг другу глотки.

Фильмы Хитиловой – как соринка в глазу: сложно вынуть, но не чувствовать невозможно… Часто ее фильмы оказывались рифмами к уже созданным,

возвращением к тем же вопросам на новом этапе. Фильмы-зеркала. «Фавн» – это все тот же Йозеф из «Игры в яблоко», только раздобревший и бородатый. «Копытом туда, копытом сюда» – те же «Маргаритки» в новое время, а последняя ее работа, портрет современной женщины, «Приятные минуты без гарантии» (2006) – новое обращение к «синема-верите», как в картине «О чем-то ином» только с оглядкой на триеровскую «Догму». В начале 90-х, когда и в Чехии стала насущной проблема рыночной экономики, Хитилова снимает два социальных гротеска – «Наследство, или Едренавошьгутентаг» (1993) и «Капканы, капканы, капканчики» (1998). Их посчитали «большой неудачей крупного мастера». Лишь по прошествии двадцати лет становится очевидна их беспощадная актуальность, незамеченная в тот самый момент, когда шахты ее родной Остравы распродавались и закрывались.

«Большой неудачей» считается в Чехии и предпоследний фильм Хитиловой «Изгнанные из рая» (2001), где она вновь обращается к теме «Райских деревьев». Но брекиджевский сад здесь сменяется нудистским пляжем, на котором съемочная группа снимает экспериментальный фильм на библейский сюжет в духе Макавеева. Это вольная экранизация научно-популярного бестселлера Десмонда Морриса «Голая обезьяна», взорвавшего общественность в 1967 году. Моррис рассматривает человека как не самый совершенный вид приматов. У Хитиловой выходит история о полном несоответствии желаний и поступков. Главный герой – режиссер на грани развода, его жена постоянно закатывает истерики, ведь он не обращает на них с детьми никакого внимания, его любовница, дочь русского продюсера, пробует его шантажировать, в съемочной группе разброд и шатание. Между тем он пытается командовать массовкой обнаженных женщин: «Представьте, что вы черви... что вы сама земля, вы копошитесь, вы живете... Я хочу получить образ чистой природы!»

Хитилова снимает все это на видео ручной дрожащей камерой. Во время съемок одной из сцен какие-то рыбаки вызвали полицию, и Хитилову вместе с оператором арестовали по обвинению в педофилии, потому как немецкие законы запрещают снимать детей на пляже. Даже собственную внучку. Но кадры с детьми в лучах заходящего солнца на берегу моря, буквально реконструирующие семейную хронику тридцатилетней давности, могут сравниться с мерцающими Адамом и Евой из «Райских деревьев». А значит, Хитилова верит, что детям будет разрешено вернуться обратно в Сад.

В 2008 году по просьбе Международного кинофестиваля в Карловых Варах Хитилова сняла небольшой ролик о себе. Статуэтка позолоченной девушки – главный приз и символ фестиваля – стоит, воздев вверх пустые руки. Она покрыта пылью и паутиной. Хрустальный глобус, который та должна была держать, лежит рядом, расколотый на несколько кусков. Вера Хитилова сидит за столом и пытается соединить куски этого шара суперклеем. Затем в отчаянии берет скотч, сматывает осколки вместе и приматывает их к рукам девушки. Этот ролик был последним в ее карьере. Она всю жизнь пыталась склеить разбитую чашку нашего мира... И при этом всегда знала, что фильмы далеко не самое важное в жизни. Когда в 2000 году в тех же Карловых Варах ей присудили приз «За вклад в отечественный кинематограф», она горько усмехнулась: «Я бы предпочла взять деньгами». Правда, добавила: «Хотя это все же лучше негативной критики, в которой я живу последние годы».

Вера Хитилова на съемках фильма «Приятные минуты без гарантии»

Правда и ответственность важнее фильмов. И не менее важно сейчас сделать то, что должен: погладить белье, помыть посуду, заботиться о детях. Фильмы Веры Хитиловой – это кинематограф между стиркой и грехопадением. «Я никогда не задумывалась о наследстве. Я должна сделать все сейчас, ведь куда я уйду – там тьма». Вера Хитилова прожила счастливую кинематографическую жизнь, наполненную борьбой за право творить свой кинематограф и за приручение зрителя.

...Полыхает в камине большое полено. Вера в своем доме, она задергивает длинные плотные шторы на окнах и садится напротив огня. У ее ног лежит огромный питбуль. Огонь блестит на стеклах очков. Так десять лет назад Ясмина Блажевич заканчивала свой фильм о Хитиловой. Таким, возможно, был и ее последний день 12 марта 2014 года. Ей было восемьдесят пять. Не надо эпитафий. Есть вещи важнее: строить дома, растить деревья и держать детей за руки. +

Ульрих Зайдль:

«НЕ ДЕМОКРАТИЧНОЕ ИСКУССТВО»

В апреле 2014-го Ульрих Зайдль приехал в Москву на презентацию книги Зары Абдуллаевой «Зайдль. Метод» и провел в Центре документального кино мастер-класс.

Зара Абдуллаева. Вы могли бы вспомнить впечатления или представления о неигровом кино двадцатилетней давности, когда начинали свою карьеру? Это кино очень изменилось. Смотрите ли вы сейчас фильмы других режиссеров? Каковы особенности, нюансы той территории, которую мы называем неигровым кино?

Ульрих Зайдль. Первый вопрос – и такой сложный. Двадцать лет назад и даже раньше, когда я собственно задумывался о том, кем хочу быть, что хочу делать: заниматься кино или чем-то другим, я много смотрел самых разных фильмов. Для меня это было очень важно, чтобы определиться. Сейчас, к сожалению, я редко хожу в кино и мало смотрю, потому что не хватает времени. В те давние времена люди с телевидения, из всевозможных фондов, финансирующих телепроизводство, заявляли, что документальное кино возможно только в телевизионном формате. И никаких других возможностей для документалистики нет и быть не может. Я решил заниматься кинематографом, чтобы отчасти изменить эту ситуацию, чтобы попытаться более свободно и в других формах рассказывать о мире – о том, что меня интересует прежде всего. А для меня действительно самым сильным источником вдохновения всегда была реальность. Так я стал добиваться того, чтобы делать иное документальное кино, которое зритель не видел, о котором не знал. Мне было понятно, что работать в документальном кино – в смысле сохранения свободы – проще, чем в кино игровом. Здесь можно в большей степени избежать тотального контроля или диктата со стороны тех, кто финансирует фильм: вкладывая деньги в документальный проект, люди особенно не интересуются сценарием, не отслеживают, что и где снимается, какая съемочная группа собирается и т.п. Возможность начать работу именно в документальном кино обещала мне

←
Ульрих Зайдль
© IFF Prague – Febiofest
© Международный кинофестиваль в Праге Febiofest

настоящую творческую свободу, необходимую для запечатления непосредственной реальности. Я снимал свой первый телефильм «Хорошие новости: О продавцах газет, мертвых собаках и других венцах» вместе с близким другом и соратником Михаэлем Главоггером, который, к сожалению, два дня назад скончался. Мы в течение года обследовали улицы Вены, всевозможные закоулки и места города, в которых никогда прежде не бывали. Мы пытались передать живую и разнообразную атмосферу непарадной Вены. Снимали жизнь представителей национальных меньшинств, прибывших к нам из Бангладеш, Пакистана. Я хотел показать ужасные условия их существования, их унижение и борьбу за выживание. Но необычным в этом фильме оказались совсем другие сюжеты, чего никто не ожидал. Я решил параллельно рассказать и о самом городе Вена, о венцах, о том, как их жизнь соотносится с повседневностью национальных меньшинств. О том, что кошмарные условия жизни иммигрантов имеют прямое отношение к нам, венцам. Уже в первом своем фильме я сознательно перешел границы документального фильма. Совершенно намеренно переместился в игровое пространство, за что подвергся нападкам многих критиков. Они были возмущены тем, что я нарушил законы жанра, чистоту документального кино.

Сегодня, спустя двадцать пять лет, могу сказать, что по сравнению с тогдашним документальным кино, которого, в сущности, не было (за исключением отдельных телепроектов), европейское неигровое кино развивается серьезно и успешно. Сейчас в Австрии многие документальные фильмы имеют большее количество зрителей в кинотеатрах, чем некоторые игровые картины. Это связано, на мой взгляд, с тем, что документальное кино обращается к темам, которые интересуют всех без исключения. По-настоящему животрепещущие вопросы, разработанные в художественном неигровом кино, задевают зрителей и заставляют их думать. Такой реакции не получишь от просмотра документального фильма на телевидении с его усредненным, упрощенным, поверхностным подходом пусть и к важным проблемам. Зритель сейчас разобрался. Он ждет от документальных фильмов художественного измерения и серьезного разговора. За последние двадцать пять лет изменилось, по-моему, вот еще что: очень многие режиссеры сейчас достаточно свободно перемещаются из документального пространства в пространство игровое и наоборот. Переход границ, выход за пределы неких правил, шаблонов стал повсеместным явлением, и это воспринимается совершенно нормально. Если же говорить об игровых авторских фильмах, то за последние десять лет ощутим крен в сторону все-таки подспудного развлечения. Я вижу явную тенденцию заигрывания со зрителем в так называемых артхаусных проектах. На мой взгляд, это совершенно недопустимо. Кроме того, скучно, так как является топтанием на месте, повторением надоевших, сто раз виденных приемов и ходов.

Зара Абдуллаева. Я давно предполагала, что деградация так называемого авторского кино связана не только с тем, что публика развращена и успешно растлевается, но и с тем, что режиссеры становятся частью публики – в том смысле, что обслуживают друг друга. Сознательно или простодушно – вопрос другой. Жесткая мотивация снимать осмысленное персональное кино убывает. Поэтому Ульрих Зайдль представляет собой уникальное раритетное явление, он не поддается искушениям. Теперь вопрос. Реальность Вены с ее резидентами, иммигрантами из Пакистана, Бангладеш, запечатленная в начале 90-х,

«Метр с кепкой», 1980 © Ulrich Seidl

в настоящее время только накаляется и приобретает еще более чудовищные формы. Ваш давний фильм при всей его бескомпромиссности все-таки был не жестким и даже более или менее лирическим. Если бы сегодня вы захотели снимать о противостоянии или совместном проживании мигрантов и жителей Западной Европы, то новая картина была бы более трагической?

Ульрих Зайдль. Можно сказать, что идея материала, подход к нему и мысли, которые я вкладывал в тот фильм, остались бы сегодня прежними. Думаю, я бы мало что изменил, если б снимал сейчас. Я попытался бы примерно в таком же ключе рассказать о ситуации в Вене, связанной с национальными проблемами, а их там великое множество. Я бы что-то изменил, конечно, в формальном отношении, ведь «Хорошие новости…» были моей первой работой. Там очевидны чисто технические несовершенства, может быть, есть длинноты, какие-то еще неточности. А вот с содержательной точки зрения я бы ничего не трогал. Хотя работать мне было бы сложнее, потому что доступ в мир национальных меньшинств затруднен, он стал более закрытым. Сегодня люди, завидев камеру, предпочитают скрываться. Мир в целом стал гораздо более враждебным, чем раньше. Это проявляется в самых разных сферах. Многие крупные концерны специально ведут политику противоборства, противостояния режиссерам, которые хотели бы раскрыть тайны – саму реальность их деятельности. Очень сложно пробиться к правде, потому что мы живем в мире жесткого контроля над нашими действиями. Куда ни взглянешь, будь то мусульманский мир, или западный, или украинский, очевидна тенденция сугубой враждебности: тебя не допускают внутрь сообществ.

Зара Абдуллаева. Поговорим о вашем методе. Уже в студенческом фильме «Метр с кепкой» вы интуитивно использовали способы съемки, мизансцены, которые в качестве десяти заповедей были сформулированы после трилогии «Рай». Эти методологические особенности не вымышлены, а являются итогом многолетней практики. И все-таки: возможны ли тут какие-то нарушения, связанные с конкретным материалом? Если да, то какие именно?

«Рай: Любовь», 2012 © Ulrich Seidl Film Produktion

Ульрих Зайдль. Вы правы, все эти так называемые пункты родились из конкретного кинематографического опыта. Причем должен заметить, что они были мною продуманы задолго до трилогии «Рай». Так случилось, что уже во втором своем фильме «Потери неизбежны» я сознательно поставил задачи, которые собирался выполнить. Например, мы решили – это было строгое правило, – что не должны снимать, когда ярко светит солнце. Условились, что снимаем только при плохой погоде, что прямого солнечного света быть не должно. Еще один закон, которому мы следовали: снимать только при естественном освещении, не используя никакой дополнительной техники за исключением простых ламп накаливания. Фильм «Потери неизбежны» задумывался как документальный, но перерос в игровой. Здесь показаны реальные люди, которые играют отчасти самих себя, существуют в ситуациях из собственной жизни, но многие повороты этой истории специально мною придуманы, потому что могли бы действительно произойти. Речь в фильме шла о том, как некий конкретный человек покинул Австрию, пересек границу и поехал искать жену в Чехию. Но документальная основа обрастала сценами, которые я спровоцировал. Конечно, было бы очень грустно, если бы я всегда следовал собственным правилам во время съемок и отказывал себе в праве сделать шаг в сторону. Разумеется, это не так. Прежде всего я пытаюсь сделать что-то новое, найти нечто новое, рассказать о чем-то новом. Но при этом – и это главное – мой метод основан на минимизации, редуцировании языка, которым я пользуюсь. С течением времени какие-то приемы или прописанные правила изживали себя, но принцип минимализма оставался незыблемым.

Зара Абдуллаева. Одной из главных особенностей вашей поэтики является безупречный, безукоризненный аскетизм, который совершенно не исключает глубочайшей, душераздирающей чувственности. Это сочетание и создает заразительность вашего искусства. Кажется, что такие свойства противоречат друг другу, а на самом деле это не так. Чем вы объясняете такую диссонирующую цельность или даже гармонию?

Ульрих Зайдль. Тем, что я католик.

Зара Абдуллаева. Католик, который нигде не преподает, но дает по миру мастер-классы. Если бы вы все-таки набирали курс или лабораторию, назовите как угодно, какой критерий отбора студентов был бы для вас самым существенным? Например, вам бы надо было увидеть фрагменты материалов, которые они снимали? Или для вас важнее было бы с ними поговорить – не только, наверное, о кино? Что вас заставило бы предпочесть одного человека другому?
Ульрих Зайдль. Вы задаете такие сложные вопросы. Трудно на них отвечать. Но попробую. Профессия режиссера связана в том числе и с тем, чтобы помочь молодым людям вступить в жизнь, найти в ней свое место. Важно прежде всего, действительно, понять молодого человека, сблизиться с ним. Именно способность к взаимопониманию для меня важнее чисто формальных приемов, которым можно научить студента. Я представляю себе предполагаемый отбор так: я ставлю перед студентами какую-то задачу, связанную с конкретной темой, которую они должны раскрыть, но не знают, как к ней подступиться. Очень важно попытаться научить студента, молодого человека, который хочет снимать кино, тому, что он должен создать некий мир. Суметь конструировать действительность – вот что является основополагающим признаком нашей профессии. Режиссер распоряжается тем, как в итоге будет скомпонован материал, и, стоя за камерой, надо четко сознавать, что ты хочешь увидеть и сделать. Эту мотивацию мне необходимо почувствовать в студенте. Мне надо понять, что он готов к конструированию мира, к формированию целого из фрагментов. Ну, кроме того, мне, конечно, было бы интересно посмотреть какие-то наброски, которые они отсняли. Причем было бы очень полезно, если б они могли убедительно мне объяснить, что именно они хотели сказать, показать. Ведь часто происходит разрыв между тем, что мы видим на экране, и той мыслью, которую человек реально хотел вложить в материал. Мне интересна позиция и интерпретация молодым режиссером своего опыта. Я считаю, что необходимо держать некоторую дистанцию по отношению к тому, что отснято. Человек должен уметь отстраниться от материала, который снял, и сформулировать свои намерения. Без этого сложно рассчитывать на его развитие.
Зара Абдуллаева. В зале так много молодых людей, которые имеют редкую возможность расспросить Ульриха Зайдля.
Вопрос из зала. Очень приятно видеть вас здесь. Я смотрел почти все фильмы на фестивале австрийского кино, который сейчас проходит в Москве. Мне кажется, у вас есть и последователи, и подражатели. Это так?
Ульрих Зайдль. В Австрии и вообще в Европе находится немалое число приверженцев моего метода работы и стиля. Я об этом знаю и очень рад, что молодые люди пытаются работать в одном со мной направлении. Речь, конечно, идет не о копировании приемов, но об источнике вдохновения для своей практики и собственного опыта.
Вопрос из зала. Огромное спасибо за ваше кино. Когда я смотрю ваши фильмы, то пытаюсь определить их жанр. Для меня это «бичующая драма». Можно ли сказать, что вы бичуете пороки общества, в котором приходится жить вашим персонажам?
Ульрих Зайдль. Не моя задача снабжать свои фильмы каким-то ярлыком – я об этом совершенно не думаю. Для меня важно, чтобы фильмы работали, возбуждали в зрителях чувства. А как их назвать, к какому жанру отнести, мне все равно.

Вопрос из зала. Должен ли режиссер неигрового фильма ставить во время съемок четкие задачи, предполагающие определенный результат, как это принято делать во время работы над игровой картиной?

Ульрих Зайдль. Дело в том, что лично я, снимая игровые фильмы, не всегда знаю, что в итоге получится. Точно так же я не знаю, что выйдет в финале съемок документального проекта. Фильмы для меня – не важно, документальные или игровые, – это всегда некое развитие, некий процесс погружения в материал. К какому результату этот процесс приведет, никогда не ясно. Что касается игровых фильмов, то сценарий, конечно, есть, но как первоначальная основа для действия. На съемочной площадке сценария для нас уже не существует. Даже актеры его не имеют. Я создаю фильм буквально на съемочной площадке, но в рамках первоначального замысла. И всегда снимаю в хронологическом порядке. Вот так, не спеша, день за днем мы снимаем. На площадке я решаю для себя, что правильно было бы сделать, а что надо изменить. Первоначальный сценарий подвергается изменениям во время работы с актерами, причем для меня очень важны случайности, которые могут совершенно неожиданно сработать во время съемки конкретного эпизода. Я часто прерываю съемочный период. Иногда на несколько месяцев, чтобы переосмыслить историю, оценить и обдумать отснятый материал. У меня нет необходимости жестко следовать сценарию и временным рамкам съемок. Когда я снимаю документальный фильм, то имею дело с реальными людьми, которые играют себя. Тут моя задача состоит в том, чтобы скомпоновать материал, понять, какие кадры должны войти в фильм, а какие лучше опустить. Работая в документальном кино, вы никогда не можете быть объективным. Надо признать, что этот процесс – абсолютно субъективный. То, как вы располагаете материал, то, как вы компонуете кадры, какие вопросы задаете реальным людям, – это сугубо вами созданный мир. Перед съемками документальной картины я провожу огромную подготовительную работу. Знакомлюсь с людьми, которых собираюсь снимать, беседую с ними, общаюсь, проживаю целую жизнь. Этот подготовительный период необходим для создания доверительных отношений и занимает много времени. Когда приступаю к съемкам, люди, в них занятые, доверяют мне совершенно, у нас нет проблем в общении. Но снимаю я их так, как считаю нужным. Я решаю, как их показать и как смонтировать материал.

Зара Абдуллаева. Вы снимаете хронологически, а при этом возникает впечатление, что ваши фильмы самозарождаются. Спонтанность у вас в ладах с очень тщательным расчетом. Но главный урок, который может, как мне кажется, извлечь из общения с вами молодой режиссер, – это отсутствие границ между повседневной жизнью и профессиональной. Так жили и работали независимые режиссеры, когда слово «независимый» имело смысл и не было скомпрометировано. Только в таком случае у молодых режиссеров возникает шанс сделать что-то настоящее. Еще вопросы, пожалуйста.

Вопрос из зала. Вы сказали, что особенности вашей поэтики связаны с тем, что вы католик. Как именно это сказалось на формировании вашего мироощущения?

Ульрих Зайдль. Я рос в католической семье с очень строгим воспитанием. Следование католическим канонам наложило на меня сильнейший отпечаток. И привело к протесту. Несмотря на то что я впитал жесткие нормы католической веры, всю свою жизнь я пытаюсь восставать против авторитарных форм давления на человека, будь то религия, общественная система или государственный аппарат.

«Рай: Надежда», 2012
© Ulrich Seidl Film Produktion

Вопрос из зала. Почему вы отказывались в раннем фильме от съемок при солнечном свете? И второй вопрос: когда вы в фильме «Рай: Вера» снимали свою героиню в эпизодах с незнакомыми людьми, к которым она приходила со статуей Мадонны, какова была степень их подготовленности? Они знали, что к ним придут киношники, или вы просто звонили в дверь и, если вас пускали, снимали? Известно, что вы с Марией Хофштеттер, которая сыграла Анну Марию, прошли большой путь. Сначала у нее не получалась роль, вы пробовали другую актрису, но вернулись к ней. Каким образом она вас убедила?

Ульрих Зайдль. Много вопросов. В фильме «Потери неизбежны» я не хотел снимать при солнечном свете, потому что – так часто бывает у художников и фотографов – мне было важно отказаться от каких-то цветов. Для того, чтобы в фильме возникла особая цветовая гамма. Солнечный свет нарушил бы мое цветовое решение. Что касается фильма «Рай: Вера», то, когда героиня-миссионерка ходила по квартирам со статуей Богоматери, сцены строились поразному. Были случаи, когда мы заходили в квартиру и жители абсолютно не знали о нашем визите, это было для них полной неожиданностью, и мы документальным образом, без всякой подготовки снимали то, что там происходило. Получалось то, что получалось. Но были и заранее подготовленные сцены, сыгранные актерами, как, например, эпизод с пьяной русской эмигранткой. Теперь про Марию Хофштеттер. У меня никогда не возникало сомнений, что именно она идеально подходит для роли. Но дело в том, что она должна была погрузиться в совершенно неведомые ей ситуации. Она не знала, какой будет реакция людей, с которыми она встречается, и в этом заключалась определенная сложность. Мы с ней много репетировали, она должна была владеть неким запасом, даже арсеналом необходимых фраз, вопросов, аргументов, с которыми она могла бы общаться с людьми, обращая их в свою веру. Надо было заранее предусмотреть возможные ответы и позаботиться о каких-то, может быть, заготовленных реакциях актрисы в тех или иных ситуациях. В этом была колоссальная сложность. Я думаю, у Марии были и внутренние проблемы, потому что она ревностная католичка и сыграть такую роль требовало от нее сверхусилий. Вообще актеры, с которыми я работаю, должны соответствовать

«Рай: Вера», 2012 © Ulrich Seidl Film Produktion

трем основным параметрам, которые для меня очень важны. Во-первых, они должны существовать перед камерой так же, как и непрофессиональные исполнители. Один из актеров мне как-то сказал: господин Зайдль делает из нас непрофессионалов. Он иронизировал, но я действительно этого добиваюсь. Второе обязательное качество актера, которое я использую, – это способность к импровизации. Очень немногие этим умением владеют. Третье качество, которое я требую от актеров, – привнесение их личного опыта в роль. А на это далеко не все готовы пойти. Для меня очень важно, чтобы роль в конце концов формировалась как бы с двух сторон: как написанная, придуманная мною и как личная, исповедальная для актера.

Зара Абдуллаева. Мария Хофштеттер гениально сыграла Анну Марию в «Вере», но не получила награды на Венецианском фестивале. Чтобы профессиональный актер играл как непрофессиональный, должна быть восприимчивость, реактивность, которую трудно отрепетировать, и масштаб личности, который нельзя сымитировать. То же самое касается и непрофессиональных актеров, играющих у Зайдля. Его метод работы заключается в том, что он вытаскивает из человека такие возможности, способности и свободу, о которых тот даже не подозревал. Трудно поверить, что Набиль Салех, аматёр, сыгравший в «Вере» мужа-калеку героини, непрофессиональный актер.

Вопрос из зала. Как вы добиваетесь доверительных отношений с человеком, которого собираетесь снимать? Вы абсолютно открыты перед ним? Или что-то скрываете, лукавите?

Ульрих Зайдль. Все строится на полной чистосердечности, откровенности. Я веду себя с этим человеком, как с любым другим. Я такой, какой есть, и ничего не скрываю. Лукавить, чтобы вытащить из человека что-то важное для него, а для меня необходимое, – неправильно. Ничего из этого не получится. Если вы будете нечестными по отношению к своему собеседнику, то доверия не добьетесь. Люди имеют право знать обо мне все, я совершенно ничего от них не утаиваю, они имеют возможность познакомиться с моими взглядами, с моими фильмами. В идеальном случае сотрудничество складывается. Но бывает, что мы друг друга не понимаем – тогда мы не сработаемся. Это всегда процесс

поступательного, последовательного развития. Трудно рассчитывать на то, что с первым же появлением в доме незнакомого человека ты добьешься его расположения. Здесь шаг за шагом устанавливается контакт.

Выбирая непрофессионалов для своих фильмов, мы используем объявления. Но иногда проводим кастинг прямо на улице. Есть определенные места, где, как мы знаем, можно встретить людей, которые, скорее всего, нам пригодятся. Мы отправляемся в конкретные кварталы, где рассчитываем их разыскать, и там проводим работу. Например, занимаясь кастингом непрофессиональных актеров для фильма «Рай: Любовь», я неоднократно ездил в Кению, знакомился с пляжными мальчиками, общался с ними, посещал их семьи, проводил с ними время. Постепенно сужался круг возможных претендентов. Мы остановились на нескольких кенийцах и затем стали снимать пробы. Что касается кастинга профессиональных актеров, то это тоже очень долгий процесс. Дело не ограничивается одной встречей и моим решением «да» или «нет». Я длительное время общаюсь с возможными претендентами, наблюдаю за ними, а после первых проб случаются и повторные. Так, выбор актрисы на главную роль в фильме «Рай: Любовь» продолжался примерно год. У меня было пять кандидаток. Я пригласил их в Кению за четыре недели до начала съемок. Они приехали, а я смотрел, насколько убедительно они выглядят в сценах с чернокожими пляжными мальчиками. Они должны были сыграть интимные сцены, не испугаться откровенных сцен. Эти последние пробы были решающими в выборе актрисы.

Вопрос из зала. Вы хотели бы поработать в России?

Ульрих Зайдль. Современное российское кино мне практически неизвестно. Что касается возможной работы, трудно загадывать. Я очень люблю Россию, всегда с удовольствием бываю здесь, и вполне возможно, что когда-нибудь буду снимать.

Вопрос из зала. Каким образом вы делаете дубли с непрофессиональными актерами? Вы находите таких исполнителей, которые способны выполнить ту или иную задачу, или снимаете разные варианты одной сцены, а потом выбираете?

Ульрих Зайдль. Выбор непрофессионалов не может, конечно, продолжаться вечно. Для меня важно проверить человека на возможность максимально широкого выражения чувств. Он должен показать мне на пробах свои беспредельные способности именно в эмоциональном плане. Я ставлю задачу, но она на кастинге никогда не связана с конкретными эпизодами фильма, который я собираюсь снимать. Я просто прошу человека сыграть, скажем, какой-то конфликт, показать себя в предложенной мною ситуации. Например, кенийские мальчики должны были сыграть любовную или конфликтную сцену с белой женщиной. Так, как они это чувствуют, понимают. Я снимал их во время прогулки по пляжу или где-то в деревне, а затем смотрел, насколько точно и ярко они выглядят в кадре.

Вопрос из зала. Сколько дублей вы обычно снимаете?

Ульрих Зайдль. Трудно сказать. Некоторые сцены снимаются ручной камерой, и, скажем, в течение часа мы снимаем большой эпизод, который, бывает, приходится повторить. В фильме «Рай: Любовь» есть длинный эпизод, когда героиня приходит в дом к своему любовнику и остается там надолго. Так вот, эта сцена была снята сразу, с одного дубля. Если случаются накладки или что-то не получается, то дублей может быть и пятнадцать. Сцену со стриптизом из первого фильма трилогии я снял за вечер. Мы снимали одним планом, не прерываясь

в течение получаса, три ролика пленки ушло. Важно, чтобы съемка не прерывалась, чтобы эмоция не уходила. Когда наступает физическое истощение, мы прерываемся. Эту сцену одним планом мы снимали дважды. Казалось, в тот вечер работа закончилась, но потом я посмотрел материал, он мне не понравился, и на следующий день мы повторили съемку.

Вопрос из зала. Если вам необходимы пятнадцать дублей, а непрофессиональные актеры могут сделать один или два, вы прерываете съемку, возобновляете ее на следующий день или же все-таки добиваетесь того, что вам нужно?

Ульрих Зайдль. Я не связан никакими рамками. Я не должен вырабатывать в съемочный день столько-то минут. Если что-то не получается, я совершенно спокойно могу отложить работу и возобновить ее на следующий день. Бывают дни неудачные, бывают дни, когда до пятнадцати минут отснятого материала включаются в фильм. Кстати говоря, вероятность того, что сцена не получится, намного выше при работе с профессиональными актерами, чем с непрофессионалами. Если сцена с непрофессионалами не складывается, то в данном случае, возможно, виноват я, так как неправильно что-то объяснил, создал не те условия, а может, был просто неудачный день, когда ничего не выходит.

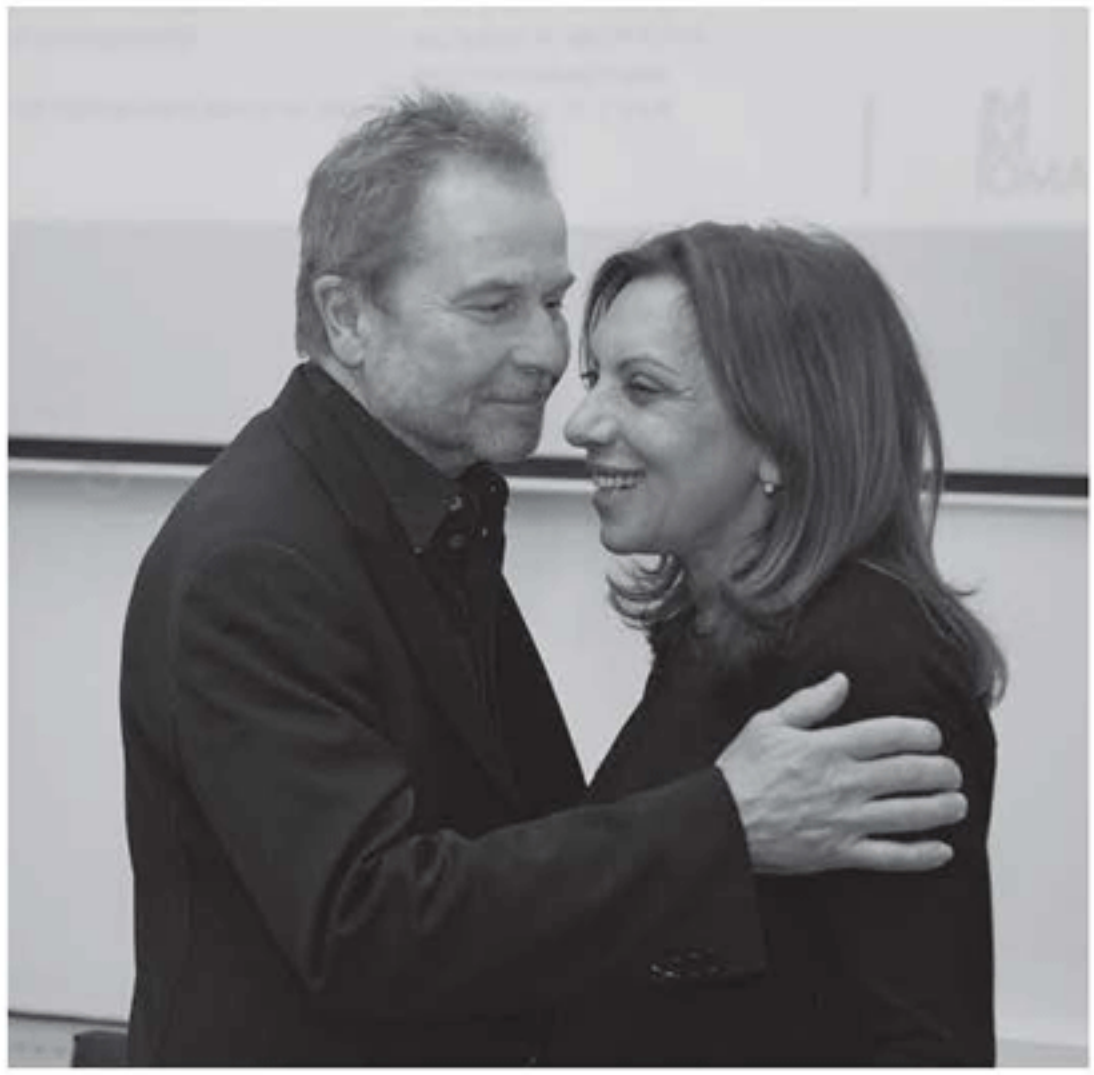
Съемки фильма для меня и есть жизнь. Я не тороплю события – фильмы, роли созревают не сразу, к результату надо прийти. Я перфекционист. Поэтому не останавливаюсь перед длительным процессом работы, чтобы получить наилучший результат. Например, для фильма «Рай: Вера» мне надо было найти на роль мужа героини Хофштеттер человека, с одной стороны, мусульманского происхождения, а с другой – долго прожившего в Австрии и привыкшего к общению с западными женщинами. Он должен был естественно смотреться перед камерой. К тому же у этого героя паралич, что предполагало огромную подготовку. Но все сложилось.

Вопрос из зала. У вас очень специальная композиция кадров. Как вы работаете с оператором? Какую ему ставите задачу?

Ульрих Зайдль. Композицию кадра определяю я. Но мне повезло, потому что долгое время я работаю с ограниченным кругом операторов, и мы давние друзья. Они прекрасно знают, чего я от них жду, понимают, чего я хочу, какую предпочту композицию.

Можно сказать, что я проделал долгий путь, прежде чем начал заниматься кино. Поступил в киношколу, но через два года оттуда ушел. Через семь лет стал снимать. Мои фильмы сопровождались скандалами, но вызывали интерес и даже пользовались успехом. И я вкладывал средства в следующую работу. Теперь я имею определенную свободу. Перед тем как снимать свой первый игровой фильм «Собачья жара», я сдал сценарий без диалогов. Мне говорили, что это невозможно, что так не делается. Но фильм был снят, и теперь никто уже не задает мне подобных вопросов. Что касается финансирования, то у меня всегда было ясное представление о бюджете и я никогда не выходил за пределы сметы. Единственный проект, который потребовал дополнительного финансирования, – трилогия «Рай», потому что первоначально это должен был быть один фильм, а получилось три.

Зара Абдуллаева. Вы вчера, на другой встрече с публикой, говорили, что вас все еще интересует индустрия туризма. Какие типы эксплуатации, кроме секс-туризма, вам кажутся важными для исследований, в том числе кинематографических?



Зара Абдуллаева и Ульрих Зайдль. Мастер-класс в рамках Фестиваля австрийского кино. Фото Натальи Четвериковой

Ульрих Зайдль. Это действительно такая обширная тема… Речь идет об эксплуатации развивающихся стран, бедных стран развитым западным миром. Здесь очень много нюансов, различных направлений и возможностей для изучения. Туризм поддерживается крупными концернами, людей заставляют ездить в разные страны, настаивают на необходимости путешествовать. Происходит эксплуатация и самих туристов, которых таким образом мотивируют, и тех стран, в которые они приезжают. Есть так называемый туризм пожилых людей, есть секс-туризм, достаточно пикантное явление, потому что эксплуатацией там занимаются женщины. В общем, это серьезная тема, о которой можно часами говорить. Причем люди, попадая в далекую страну, зачастую не очень хорошо понимают, где они находятся, но им важно, чтобы там был воссоздан их собственный знакомый мирок, из которого они приехали. Так происходит культурное давление на местную обстановку и обычаи, насаждение чужих привычек, правил, которые устоялись в западном обществе.

Вопрос из зала. Как вы достигаете гармонии между игровым методом и документальным?

Ульрих Зайдль. Результат вы видите. Значит, такое возможно. Находится баланс, и это работает.

Зара Абдуллаева. Я хотела бы поблагодарить Ульриха Зайдля за его рафинированное и демократичное искусство.

Ульрих Зайдль. Спасибо, что вы пришли. Спасибо за проявленный интерес. Но мое искусство недемократично, кино – не демократичное искусство.

Зара Абдуллаева. Я имела в виду, что ваше кино – не для снобов. +

Москва, 2014, апрель

Дмитрий Мамулия, Бакур Бакурадзе:

«У НАС ЛУЧШАЯ ШКОЛА В МИРЕ»

Беседу ведет Виктор Матизен

Виктор Матизен. Давайте сразу возьмем быка за рога. Чем отличается Московская школа нового кино от других аналогичных заведений, которые, с вашей точки зрения, учат «старому» кино?

Дмитрий Мамулия. Наличием четкой концепции.

Виктор Матизен. Речь идет о другой методике преподавания?

Дмитрий Мамулия. О методике режиссуры, о построении сценария, об операторской технике. Об инструментах, которыми пользуется режиссер. Это не совсем то, что принято называть мастерской, когда курс набирает известный режиссер и навязывает ученикам свое ви́дение кино. У нас совсем иная система. Существует определенная картина мира, она перед нами, меняется во времени, имеет свои опознавательные знаки. Нужны глаза, чтобы ее увидеть, и оптические приборы, позволяющие перенести ее на экран. Речь идет о зрении и об инструментах, которые могут фиксировать вновь появившиеся знаки. Раньше их не было, а соответственно не было и приборов, способных их запечатлеть. С появлением новых знаков нужно создавать соответствующие приборы, изобретать технику. Вот этим мы и занимаемся в наших лабораториях. Называем это не мастерскими, а именно – лабораториями.

В нынешнем российском кино много фальши. Но не потому, что сценарист написал плохой сценарий или актеры отвратительно играют. Это означает, что нет инструментов, которые способны зафиксировать новую реальность. И первое, что надо сделать еще до того, как родится автор, – вычленить ее, понять, почувствовать, очистить от всего ложного. Кино при этом может получиться средним и даже плохим, но оно не будет враньем. К примеру, в СССР снималось очень много посредственного и даже скверного кино, но оно не было фальшивым. Вот сериал «Следствие ведут ЗнаТоКи». Это продукт низкого уровня, но в нем есть подлинная реальность. Те, кто делал этот сериал, пользовались инструментами, эквивалентными современной им действительности. Они были

Дмитрий Мамулия и Бакур Бакурадзе

созданы титанами советского кино. А сегодня в девяти из десяти фильмов на тебя изливается ложь образов, драматургии, актерской игры, потому что нет истинной эквивалентности. Ее нужно искать, говорил Чеслав Милош, определяя художника как искателя действительности. А чтобы найти, нужно создать язык, которым можно будет пользоваться и при создании массового продукта. Тогда обрушившиеся на нас с экрана образы не будут выглядеть так чудовищно.

Виктор Матизен. Советские криминальные фильмы сплошь фальшивы, поскольку дают заведомо ложную картину мира, в котором преступность не имеет социальных корней, является «буржуазным пережитком». Но это между прочим. Почему вы уверены в существовании некой «истинной» реальности, которую способно уловить и отобразить то новое кино, которому вы учите?

Дмитрий Мамулия. Потому что кино – искусство фотографическое. Оно имеет дело с реальностью в гораздо большей степени, чем все другие виды искусства.

Виктор Матизен. Если апеллировать к этому, то за любой фотографической съемкой стоит некая реальность. Даже если это реальность пропагандистски фальсифицированного предкамерного мира, как бывало в советском кино.

Дмитрий Мамулия. Не все, что мы видим, действительно. Вот дом, вот дерево, вот тетка. Кажется, что они реальны и можно собрать их в паззл. Но это не так. Это фальшивое дерево, ненастоящий дом и не та тетка. Они не обладают экзистенцией. Иными словами, в них нет индивидуальной жизни, а все, что есть, укладывается в знаковую систему старого и уже мертвого языка. На нем образовалась корка. Он закостенел. Это недействительные объекты. Когда они попадают на пленку или на «цифру», они вызывают эрозию художественного мира. В фильме есть сюжет, актерская игра, но нет настоящего мира. Большинство героев – зомби. Когда мы снимаем кино, нас везде поджидают фальшивые объекты, от которых нужно освободиться.

Виктор Матизен. Боюсь, что мы по-разному понимаем фальшь. Вы можете привести примеры, не называя фильмов, если это неудобно?

Дмитрий Мамулия. Имя им – легион. Лучше не буду. Скажу о другом – из области техники. Любая сцена, каждый кадр, который ты снимаешь, не должен быть равен себе. Это порождает фальшь. Например, когда герой объясняется в любви героине, а мы являемся свидетелями этого объяснения, – она всегда проскальзывает. Если посмотреть фильм «Римские каникулы» (я специально обращаюсь к зрительскому кино) – то мы увидим, что там другая техника написания сценария: не драматургическая, а режиссерская. Это значит, что любая сцена, кадр, жест являются корреспондентом внутреннего состояния героя, а не его иллюстрацией. Вспомните Джека Николсона в фильме «Профессия: репортер» или Монику Витти в «Затмении». Их состояния (их экзистенция) – знаки ранее случившегося. Это один из принципов построения сценария. Он не исключает классическую драматургию – он ее дополняет. Если не учитывать этот принцип, кино получается неживым, иллюстративным.

Это особенно важно сегодня. В нулевые годы западное кино разработало язык этих знаков, когда герой является суммой событий, случившихся за кадром, а фильм как бы реконструкцией его биографии. Дарденны, Ханеке, Пуйю. Создана иная знаковая система. Другая степень тактильности, как в новом французском романе. Герой создавался по совершенно иным законам, чем раньше. А в российском кино не было проделано практически ничего подобного. Языковые рефлексии нулевых остались в стороне. Наша школа как раз и создана для того, чтобы прийти в эту точку и попытаться стать равным действительности. Выработать эквивалентный ей язык.

В отличие от других вузов, в том числе западных, у нас нет общих технологических упражнений. Есть такое идиотское правило: общий план нельзя монтировать с общим, крупный с крупным. Есть разного рода упражнения по съемке… Так вот, мы не занимаемся этими пустыми навыками. Сначала хотим научиться отличить «живое» от «неживого», изобрести способы фиксации «живого» и освобождения от «неживого». И только потом применяем ко всему этому те «общие» правила, которые существуют в кино. Например, задание «Парень встречает девушку». Они в кафе. Какая здесь нужна крупность? Как это следует снять? Нужно знать, что ты снимаешь не объекты, а состояния, настроения. Дарденны, Пуйю, Рейгадас сделают это по-разному, но они находятся в одной системе ви́дения, а Висконти вместе со своими современниками – в другой. Современная точка должна быть найдена.

Виктор Матизен. Про «точку сборки» я читал у Кастанеды. Математики, когда хотят что-то найти, сперва доказывают теорему существования этого.

Дмитрий Мамулия. Это же не математика. Я уверен, что вы меня понимаете. Вы же можете опознать фильм даже по стоп-кадру или по фотографии в журнале «Искусство кино» – сказать, снят он в 2010 году или в 1990-м.

Виктор Матизен. В большинстве случаев – да.

Дмитрий Мамулия. А по какому критерию?

Виктор Матизен. Критерия на все случаи нет. Например, по возрасту известных мне актеров. В 1990-м году они были чуть моложе, чем в 2014-м. Если актеры мне незнакомы – по стилю одежды и т.д.

Дмитрий Мамулия. Вы и без одежды поймете. По типу освещения, позам, чередованию планов, атмосфере. Если вы посмотрите фильм Андреи Арнольд «Грозовой перевал», то, даже не зная автора, увидев костюмы XIX века, догадаетесь, что эта картина снята самое раннее в 2010-м. Потому что в ней

использованы инструменты современного кино. Там иная знаковая система, техника игры, художественное мышление. А почти все российское кино, кроме нескольких фильмов, режиссеры которых преподают в нашей школе, находится во власти старых инструментов и знаков.

Виктор Матизен. …И отражает время, которого уже нет? Живо представляю себе ролик, где молодой человек в позе буридановой ослицы смотрит на две фасадные доски: «Обычная киношкола» с изображением камеры времен Люмьеров и «Московская школа нового кино», где изображена современная цифровая камера. И делает решительный шаг в сторону второй…

Дмитрий Мамулия. Да, наш кинематограф в основном отражает старое, несуществующее время. Отсюда его тотальная неадекватность. Задача нашей школы – изменить эту парадигму. Подготовить профессионалов, способных уловить нынешнее состояние, соответствовать изменяющимся знакам.

Виктор Матизен. Ремеслу вы при этом, надеюсь, тоже учите?

Дмитрий Мамулия. Искомая точка находится как раз благодаря освоению ремесла. Это как чемоданчик с инструментами – молоток, стамеска, напильник. Школа должна дать учащемуся такой чемоданчик, но уже с современными инструментами. Заставить его выбросить старые… буквально всучить ему новые. Как говорил Маяковский, «сбросить Пушкина с корабля современности».

Есть слова Бродского о Мандельштаме. Боюсь быть неточным. Но он говорил о том, что Мандельштам, самый сильный русский поэт XX века. Он реализовался как поэт достаточно поздно, потому что находился во власти символизма, который как язык уже исчерпал себя. В это время уже были Блок, Белый, Анненский… И чтобы реализоваться, быть живым, Мандельштаму нужно было освободиться от оков символизма, который уже не соответствовал времени, инструментами которого невозможно было строить картину мира и который исчерпал себя.

Виктор Матизен. Можно ли было языком Блока описать кошмар 30-х годов? Не знаю. Ахматова попыталась: «Это было, когда улыбался только мертвый, спокойствию рад…»

Дмитрий Мамулия. Мандельштам вошел в лоно нового языка. В иные знаковые потоки, которые совпали с духом времени. Вот в чем пафос. Мы пытаемся создать среду, в которой студенты должны суметь сбросить оковы старого «неживого» кино и искать действительность, ее подлинные абрисы и знаки.

Виктор Матизен. У вас амбициозный замах.

Дмитрий Мамулия. Мы же не очередную киношколу создавали. Штампующих много, наша – одна.

Виктор Матизен. Кто из современных российских режиссеров владеет инструментарием, о котором вы говорите?

Дмитрий Мамулия. Трудно сказать. Думаю, никто. Новый инструментарий нужно искать и создавать. Отдельные элементы есть у Василия Сигарева, Бакура Бакурадзе, Николая Хомерики…

Виктор Матизен. Вся «новая волна»?

Дмитрий Мамулия. Что делает, например, Сигарев? Помещает своих героев в состояние эксцесса. В фильме «Жить» нет ни одной секунды без эксцесса. То же делает Пуйю в «Авроре», пользуясь совершенно иными инструментами. Но эксцесс у него тихий, внутренний, а у Сигарева кипение… Эксцесс – одна из составляющих современного киноязыка. Мы изучаем его грамматику, его

Официальное открытие Московской школы нового кино

морфологию. Это один из элементов, граней – всего один. Возьмите «Розетту» или «Молчание Лорны» – герои там все время несутся. Как белка в колесе. Это определенный метод преломления реальности. Когда она концентрируется, лишается ненужных элементов. Так поступали с реальностью экспрессионисты, вводили ее в пароксизм. А вот другой пример – герои Бакурадзе: они все время находятся в отстраненном состоянии, особенно в «Охотнике». Как будто между ними и реальностью висит какая-то пелена. Есть разные инструменты, эквивалентные времени. Фальшь прокрадывается в произведение тогда, когда действительность описывается мертвым языком.

Виктор Матизен. Почему бы вам не отбросить понятие «истинная реальность» и не говорить о смене исчерпавшей себя эстетики?

Дмитрий Мамулия. Кинематограф связан с реальностью крепче, чем любое другое искусство, поэтому нужно говорить именно о ней. Нулевые годы не только создали свой словарь, но и уже исчерпали его. Точку поставил Вирасетакун. Я бы сказал, что его кино – это своеобразный «Черный квадрат». Он оповещает: нулевые закончились. Все точки уже зафиксированы. Дарденнами, Пуйю, Тарром, Коштой, Рейгадасом. Теперь нужно идти вбок, вперед, вверх, куда-то в сторону, но не оставаться во власти этого языка.

Виктор Матизен. Давайте перейдем к «школьной» конкретике. Какие у вас факультеты?

Дмитрий Мамулия. Режиссерский, сценарный, актерский, операторский, звукорежиссерский, неигрового кино, гримерный. Открывается продюсерский, вторых режиссеров, режиссеров монтажа…

Виктор Матизен. А мастерские?

Дмитрий Мамулия. Мы их называем лабораториями. Одну, режиссерскую, веду я, вторую Николай Хомерики с Бакуром Бакурадзе, третью Артур Аристакисян, еще появятся Павел Бардин и Андрей Стемпковский. Намечен уникальный курс с Фредом Келеменом, он потрясающий режиссер и оператор. Надеюсь,

скоро объявим о нем. Каждый из педагогов делает то, что хочет, – это его епархия. Мы всем доверяем. У Артура занятия проходят страшно сказать где.

Виктор Матизен. Могу себе представить.

Дмитрий Мамулия. На операторском факультете есть лаборатория Олега Лукичева и Евгения Привина, еще одну набирают Максим Трапо и Михаил Кричман. В сентябре открывается актерская – Юрия Муравицкого, сейчас идут собеседования. Есть лаборатория неигрового кино Марины Голдовской, сценарная Олега Дормана, а еще одна готовится – с фокусом на современность, где будут преподавать Дурненков, Мульменко, Угаров и многие другие. Есть факультеты грима, звукорежиссуры, вторых режиссеров, продюсерский. Собираемся открыть и факультет новых медиа. Проводятся мастер-классы, занятия и с другими авторами. Здесь преподают почти все режиссеры и сценаристы так называемого нового российского кино. Так же иностранные – были Верхувен, Гранрийё, Пьер Леон… В сентябре длинный десятидневный курс Келемена. Есть теория. У нас преподают Олег Аронсон, Валерий Подорога, Михаил Ямпольский…

Виктор Матизен. Есть ли у вас конкуренция между преподавателями? Переманивание учеников, бои местного значения?

Дмитрий Мамулия. Нет, мы все дружим.

Бакур Бакурадзе. Бывает, что кто-то переходит из одной мастерской в другую, но такое случается везде. Это не запрещается, и никто не обижается. Человек приходит и смотрит, интересно ли ему в данном месте или нет. В принципе, все такие переходы понятны. Если знаешь студента, то понимаешь, как он мыслит, в чем нуждается, чего ему не хватает, почему он тянется в ту или иную сторону.

Виктор Матизен. Какова годовая стоимость обучения?

Дмитрий Мамулия. Разная на разных факультетах. В среднем 200 тысяч рублей. Раньше было 150 тысяч.

Виктор Матизен. Примерно то же, что и везде.

Дмитрий Мамулия. За границей все-таки дороже.

Виктор Матизен. Что за люди к вам приходят и как производится отбор? Большой ли конкурс?

Бакур Бакурадзе. Когда набирали первый раз, абитуриентов было довольно мало.

Дмитрий Мамулия. Но все равно конкурс был шесть человек на место. Сейчас – двенадцать.

Бакур Бакурадзе. У большинства поступавших уже что-то было снято. Естественно, мы смотрели их работы. Вообще, желательно, чтобы человек, который хочет учиться, умел хотя бы держать камеру.

Виктор Матизен. Экзамены по общеобразовательным дисциплинам у вас есть?

Бакур Бакурадзе. Нет. Поступающий должен представить свои тексты. Разбор любимого фильма, опус о каком-нибудь авторе. Помимо этого мы просим человека рассказать о том, что он хотел бы снять… Показать заявку или сценарий, если есть. Когда абитуриент приходит на собеседование, мы уже имеем о нем какую-то информацию и представляем, о чем с ним говорить. Нам важно увидеть, как он мыслит, как пишет, что ему нравится. Но, конечно, отбор – поиск черного кота в темной комнате. Очень сложно понять, кто что из себя представляет. Бывало так, что студент, про которого ты думал, что допустил ошибку, когда его взял, вдруг проявлял себя как яркий автор.

Бывало и наоборот, когда студент, к моменту поступления уже снявший что-то интересное, никак затем не развивался.

Дмитрий Мамулия. В первый год мы с большим страхом провели эксперимент в лаборатории, которую курировал я. Приняли людей из разных субкультур, порой закрывая глаза на отсутствие работ. Видели, что эти абитуриенты живут определенной «отдельной» жизнью. Среди них были, например, хиппи, им нельзя было сказать: «Принеси текст», они как минимум послали бы тебя подальше. Мы сами их позвали, причем на бесплатное обучение. Пошли на радио «Субстанция», обратились к ним. Взяли людей, которые жили своей жизнью. У меня была концепция: если у человека есть своя жизнь, свое мировосприятие, он сможет все это свое переложить на язык кино. Подход оказался правильным, потому что поступившие ребята начали снимать странные фильмы, нечто на грани с кинематографом Джармена, хотя даже не знали, кто это. Очень современное, пропитанное трагизмом кино.

Виктор Матизен. Странное еще не значит стоящее.

Бакур Бакурадзе. Да. Но возьмите пример Валерии Гай Германики. Она очень хорошо знала ту жизнь, которую принесла в кинематограф, и смогла найти язык для ее выражения.

Виктор Матизен. Знала или нет – рационально неразрешимый вопрос. Жизнь – вещь в себе, и проявлена она только в языке фильмов. А нам кажется, будто мы узнаём уже знакомое.

Дмитрий Мамулия. Ответ зависит от того, агностик вы или позитивист.

Виктор Матизен. Я профессиональный скептик. Advocatus diaboli, но не укрепитель веры. Когда вы замышляли свою школу, вы думали: «Не буду учить так, как учили меня, буду по-другому»? «Меня обучали плохо, что-то было не так, я все сделаю иначе»?

Бакур Бакурадзе. Когда мы учились во ВГИКе, нам до третьего курса не давали снимать. Считалось, что это не нужно, и мы в лучшем случае только ставили этюды на площадке. Смотрели кино и еще говорили о нем. В нашей школе мы буквально с первого занятия вдалбливаем, что надо брать в руки камеру, и чуть ли не каждую неделю даем студентам маленькие задания.

Дмитрий Мамулия. Но это не те задания, которые предлагают во ВГИКе. Не только технические. Они уже предполагают эстетику, причем не старого кино, а нового. Это самое важное.

Виктор Матизен. Она вкладывается напрямую в задание?

Дмитрий Мамулия. Конечно.

Бакур Бакурадзе. Не вкладывается, она регистрируется потом… Если мы ставим задачу снять интерьер, туда ничего не вкладывается.

Дмитрий Мамулия. Все-таки вкладывается. Я же видел эти работы. Никто так интерьер не снимает. В них есть свой ракурс, особая точка, откуда смотрят на реальность. Это не только ремесло. Одним ремеслом ничего не сделаешь.

Виктор Матизен. Вы знакомы с тем, как строится обучение в других кинообразовательных учреждениях? Какое место занимает в этом множестве ваша школа?

Дмитрий Мамулия. У нас лучшая школа в мире. (*Оба смеются.*) Об этом уже говорят немцы, с которыми мы готовим совместные программы. Когда-то хорошей была парижская школа La Fémis, но мы сделали лучше. (*Смеются*).

Бакур Бакурадзе. Мне кажется, что проблема нашего кинематографа в том, что он переносит на экран непонятно что и на непонятном языке. Грубо говоря,

кино 1960-х переносится на современный экран и в плохом качестве. Даже не жизнь тех лет, а именно то самое кино.

Дмитрий Мамулия. Осмелюсь сказать одну вещь. У меня есть претензии к кинокритике. Почему к ней? Потому что с нее большой спрос. Критики прикрепляют к фильмам ярлыки, от которых многое зависит. Если эксперт путает хорошее с плохим, зачем же он тогда годами ездил на фестивали? Зачем смотрел столько фильмов? Почему не стал защитником зарождающегося языка? Вот я читаю книгу «Кино Италии. Неореализм» и поражаюсь уровню критики, ее смелости. Думаю, что режиссеры оглядывались на такую критику, потому что она зачастую опережала уровень самих режиссеров. Так же было в 20-х годах прошлого века в России, когда писали Шкловский и Тынянов.

Бакур Бакурадзе. Сейчас тоже есть хорошие критики.

Дмитрий Мамулия. Конечно, есть. Но речь не о единичных оценках и суждениях. Речь о смысловом климате, о парадигме интерпретаций. Студенты смотрят на премированные фильмы и ориентируются на них. Неправильное решение может направить в тупик. Это большая ответственность.

Бакур Бакурадзе. Но в жюри не критики сидят.

Дмитрий Мамулия. Я говорю не только о критиках, а обо всех профессионалах. О самой атмосфере в российском кино.

Бакур Бакурадзе. Сейчас я сталкиваюсь с явлением, которого раньше не замечал. Некоторые студенты сделали очень интересные работы, но не попали ни на один российский фестиваль. Я болею за отечественный кинематограф и понимаю, что эти фильмы могли бы дать толчок чему-то новому и важному. Но они не смогут дойти до зрителя, даже до профессионального.

Дмитрий Мамулия. У нас в школе люди смелые, готовые с шашкой наголо идти в никуда. И они не поменяют свои взгляды, осматриваясь на конъюнктуру.

Бакур Бакурадзе. Я бы не стал так однозначно говорить. Но где-то действительно происходит сбой.

Дмитрий Мамулия. Я не собираюсь никого уговаривать – школа создана не для этого... Кстати, многие фильмы уже разъезжают по западным

Открытая лекция в Московской школе нового кино

Открытая лекция в Московской школе нового кино

фестивалям – Салоники, Лиссабон, не помню еще где. Фильм моего студента Максима Шавкина попал в конкурсную программу ММКФ[1].

Виктор Матизен. Если к вам захочет пойти «завлабом» кинематографист старшего поколения со своими установками, вы его возьмете?

Дмитрий Мамулия. Если бы пришел из отжившей эпохи, то не приняли бы. Но в принципе наша школа не тоталитарна – лаборатории очень разные. Бакурадзе, Хомерики и Аристакисян – полярные мастера… Так что мы готовы к расширению рамок.

Виктор Матизен. Но при этом каждый учитель должен быть уверен, что его полюс самый правильный.

Бакур Бакурадзе. Если сомневаться в своем методе, то не надо брать на себя смелость преподавать. Я понимаю, что мое мнение может быть сомнительным для другого человека. Но тем не менее для меня оно безусловно. Конечно, в лабораториях мы озвучиваем наши вкусовые представления, но при этом пытаемся дать максимальную свободу студентам. И если видим, что одного больше интересует смысловая насыщенность, а другого – эстетика, то даем им возможность существовать в этих направлениях. Никого не душим, не ограничиваем.

Дмитрий Мамулия. Хотим создать направление, ориентирующееся на качественное зрительское кино. Планируем уделить значительную часть времени не тому типу кино, о котором мы до этого говорили, а лучшему, американскому. Такому, какое снимают Пол Томас Андерсон, Алехандро Гонсалес Иньярриту, Даррен Аронофски, Спайк Ли. Хотим обратить внимание и на качественные сериалы. Такие как «Босс» Ван Сента и «Во все тяжкие» Гиллигана. Мы с Бакуром даже разработали идею подобного сериала, сейчас думаем о другом.

Виктор Матизен. Вам приходилось кого-то отчислять, несмотря на то что человек платил деньги, и если приходилось, то за что?

1 Фильм Максима Шавкина «14 шагов» получил приз за лучший короткометражный фильм на 36-м ММКФ.

Бакур Бакурадзе. Приходилось. За то, что человек портил климат. Когда в аудитории сидит учащийся, который ничего не делает, он расслабляет остальных и подрывает доверие к преподавателю. Когда он ни с тобой, ни с собой, а вообще непонятно где, какой смысл его держать?

Дмитрий Мамулия. Обучение устроено определенным образом. Это больше похоже на то, что происходит в театре. Не в училище, а в самом театре. Нужен единый дух. И предметы преподаются соответственно этому духу. Олег Аронсон читает спецкурс по книге Делёза о кино и дает задания снимать какие-то вещи по Делёзу. Михаил Угаров провел десять лекций на тему «Постановка взгляда». Валерий Подорога преподает не философию, а цикл под названием «Автобиография». Осенью хотим позвать Александра Якимовича с курсом «Искусство нарушать устои».

Виктор Матизен. Бакур, можете для наглядности описать какое-нибудь занятие по режиссуре?

Бакур Бакурадзе. В основном работа строится по принципу разборов домашних заданий. Было, например, задание по «Страху вратаря перед одиннадцатиметровым» Петера Хандке. В одном эпизоде герой знакомится с девушкой, в другом – убивает ее. Каждый студент должен это снять и показать. Лаборатория смотрит и обсуждает. Затем формулируем, что не так. Где неправильно играют, где не продумана связь между содержанием и способом съемки.

Виктор Матизен. А у вас, Дмитрий, как происходит?

Дмитрий Мамулия. Так же. Вот тема: снять, как человек намеревается совершить убийство, чтобы это было понятно без слов – по тому, как он себя ведет.

Виктор Матизен. И по тому, как ведет себя камера?

Дмитрий Мамулия. Разумеется. Причем с первого месяца обучения требуется создание атмосферы действия, а не просто его фиксация. Этого можно добиться ракурсом, крупностью, светом. Важно, как человек выходит из кадра, как входит в него. Например, камера следует за человеком, потом теряет его из виду, снова нагоняет… Посмотрите, как работает тот же Ван Сент в «Слоне» и что этим достигается.

Виктор Матизен. Я как раз о нем и подумал.

Дмитрий Мамулия. Один парень, как раз из некоей субкультуры, потрясающе снял такую сцену. До мурашек. На занятии идет разбор техники создания пространства страха. Или пространства эроса, как в «Любовном настроении» Вонг Карвая. Как это получается? А так, что на эрос работает все: свет, цвет, консистенция и продолжительность кадра, крупность планов, ракурсы… Миллион факторов – и вдруг выходит нечто волшебное.

Виктор Матизен. Можно привести пример правильной и неправильной крупности в какой-то сцене?

Бакур Бакурадзе. Сейчас одна студентка снимает короткометражку про несовершеннолетнюю девочку. Она гуляет с собакой, подходит парень, постарше лет на десять, спрашивает дорогу. Она провожает его до нужного места на окраине города, потом везет собаку на операцию, но операцию откладывают. На обратном пути снова встречает того же парня, они долго идут вместе, между ними что-то возникает, и она отдается ему прямо в парке, в кустах. Студентка все снимает средними планами, и на экране получается акт между людьми, каждый из которых имеет сексуальный опыт. А я предлагаю ей снять эти кадры издалека, общим планом, чтобы

была видна какая-то возня, и только. Должно возникнуть дискомфортное ощущение животного акта с чужим человеком. Приближаться не нужно – как только зритель приближается, сразу теряется дистанция, исчезает необходимая отстраненность. Абстрактно объяснить это невозможно, можно лишь разобрать на конкретном материале.

Виктор Матизен. Но дистанция определяется замыслом. Если нужна эротическая атмосфера, без «крупняков» не обойтись…

Бакур Бакурадзе. Конечно. Основное, что мы пытаемся привить, – необходимость четкого замысла. Должно быть психологически понятно, что происходит внутри героя, а строение эпизода обязано этому соответствовать. Мы очень уповаем на психологию.

Виктор Матизен. Психологизм часто не входит в режиссерскую задачу. Главное – эффектно снять, чтобы зритель проглотил не думая.

Бакур Бакурадзе. Увы.

Виктор Матизен. Как вы оцениваете нынешнюю систему господдержки кинематографа и возможности частного финансирования кинопроектов?

Бакур Бакурадзе. Мне кажется, что во взаимодействии государства с кино есть много негативного. Это относится и к цензурным ограничениям, и к попыткам направить кино в коммерческую или «идеологически правильную» сторону.

Виктор Матизен. Как сказал один режиссер, авторское кино зажимают между коммерческим и «патриотическим»…

Бакур Бакурадзе. Тем не менее возможности делать кино без участия и вмешательства государства остаются, хотя они и невелики. Я только что снял фильм в Сербии – без господдержки, с крайне ограниченным бюджетом.

Виктор Матизен. А вы подавали заявку на господдержку?

Бакур Бакурадзе. Подавал в Минкульт, мне отказали. В результате мы привлекли нескольких продюсеров и сделали малобюджетное кино. Слава богу, сейчас есть возможность произвести фильм без поддержки государства и Фонда кино. Если у меня будет хороший сценарий и найдется автор, который сможет его снять за относительно небольшие деньги, я знаю, как его запустить без обращения к государству. И мне кажется, что таких фильмов делается уже достаточно много. К примеру, «Портрет в сумерках» Никоновой. Сейчас приходит время такого кино. Если ребенок не может появиться в роддоме, он родится в подвале. Кино все равно прорвется.

Дмитрий Мамулия. Это революционный процесс. Климат в кинематографе должен поменяться. Можно поставить под сомнение сами критерии отбора, которыми руководствуются экспертные советы.

Бакур Бакурадзе. Оценивается ли кем-то результативность проектов, получивших господдержку? Если, допустим, поддержано сорок фильмов, а тридцать из них оказались несостоятельными по всем параметрам, кто за это отвечает?

Виктор Матизен. Никто. Тем более что наши экспертные советы – нечто вроде ширм, прикрывающих закулисные решения культур-чиновников. Если министру культуры не понравится проект, одобренный общественным экспертным советом, он отклонит его сам, как сделал с проектом Манского, или при помощи другого, карманного совета. Военно-исторический совет будет рубить «неудобные» сценарии под предлогом их несоответствия историческим фактам, социально-психологический – накладывать вето на разработку

острых тем. А если какой-то неблагонадежный фильм снимут самотеком, ему не дадут прокатное удостоверение, как случилось с фильмом Эркенова «Приказано забыть». Цензура еще боится назвать себя цензурой, но уже существует, держит и не пущает.

Дмитрий Мамулия. Меня волнует то, что сами экспертные советы оценивают проекты по старым критериям. Надо, чтобы хотя бы часть работ судили по тем законам, по которым они сделаны.

Бакур Бакурадзе. Борис Хлебников, я, Андрей Прошкин и Дуня Смирнова хотим создать творческое объединение, которое будет предлагать проекты Минкульту. Вне зависимости от того, поддержат нас или нет, будем делать то, что хотим. А потом сравним КПД двух систем.

Виктор Матизен. Последний вопрос. Что для вас является критерием эффективности работы вашей школы?

Бакур Бакурадзе. Первый критерий – наша собственная оценка, второй – участие в фестивалях. Студенты – дети, и они должны видеть результат. Не могу сказать, что я совсем не доверяю фестивалям. Если не взял один, возьмет другой. Если картина стоящая, она в любом случае куда-то попадет. Не весь же мир сошел с ума. Это мы немного сходим. Мир, конечно, тоже, но не в такой степени.

Дмитрий Мамулия. Я согласен с Бакуром. Но хочу добавить еще одно. Наша школа не совсем обычная, в ней есть своя идеология, как у спартанцев. Она достаточно дерзкая, и этот дерзкий дух живет в студентах. Они готовы принимать поражение и не отказываться от своего пути. Как сказал Гёте устами юного Вертера: «Всё на свете самообман, и глуп тот, кто в угоду другим, а не по собственному призванию и тяготению трудится ради денег, почестей или чего-нибудь еще».

Анна Прийдак

КАК СТАТЬ РЕЖИССЕРОМ

Три европейских рецепта

Пожалуй, ни одна киношкола в мире не готова утверждать, что нашла универсальный способ подготовки и воспитания кинорежиссеров, адаптированных к профессиональной деятельности в современных условиях и сохранивших при этом индивидуальность. Не существует и точного теста успешности киновузов. О ней можно судить по числу известных в киномире выпускников и их фильмов – победителей международных фестивалей, по оценкам ключевых групп (преподавателей, студентов, представителей профессиональных кругов) и т.п.

Три европейских киновуза, о которых пойдет речь ниже, не претендуют на роль самых успешных в мире, равно как и на то, что их рецепт подготовки кинорежиссеров единственно верный. В то же время абсолютное большинство их выпускников работают по специальности, что в период постоянных сокращений субсидий на культуру в Европе уже говорит о том, что системы преподавания в этих киношколах заслуживают внимания.

В основу статьи легли беседы о Нидерландской кино- и телеакадемии (Nederlandse Film en Televisie Academie, NFTA) с руководителем разработки новых программ Ари Гердинг (Arie Geerding), Международной Кёльнской киношколе (Internationale Filmschule Köln, IFS) с проректором по учебной работе Сунедрией Николлс-Гертнер (Sunedria Nicholls-Gärtner) и Кинофакультете Королевской академии изящных искусств (Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, KASK) в Генте (Бельгия) с Эриком Мартенсом (Erik Martens), координатором магистерской программы.

Нидерландская кино- и телеакадемия – уникальное учебное заведение. В своей стране оно не имеет конкурентов. Академия, расположенная в центре Амстердама в отдельном здании, является частью Амстердамской высшей школы искусств(Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten), через которую и осуществляется государственное финансирование.

Плата за обучение (около двух тысяч евро в год) в Нидерландах одинакова для студентов всех вузов и носит символический характер – на деле тратится значительно больше денег. В NFTA есть следующие факультеты, дающие степень бакалавра: режиссеров художественных и документальных фильмов, продюсерский, сценарный, операторский («камера/свет»), художников-постановщиков, интерактивных средств/визуальных эффектов, звукорежиссеров и режиссеров монтажа. Степень магистра в дальнейшем можно получить на англоязычном факультете, где искусство кино является уже предметом аналитического изучения.

При поступлении на режиссерский факультет абитуриенты (их обычно около ста сорока) сразу должны сделать выбор между игровым и документальным направлениями, но в течение первого года обучаются совместно. Конкурс высок: принимается лишь по шесть человек на каждое направление. Приемная комиссия изучает представленный каждым абитуриентом фильм (или два), а также его сценарий, короткий рассказ, план съемки документального фильма

и отбирает кандидатов для собеседования и выполнения группового задания. Преподавание для будущих бакалавров ведется на голландском языке, поэтому иностранцы среди студентов скорее исключение, однако популярен обмен студентами с Чехией. Сейчас готовится совместная программа с Китаем.
Сайт режиссерского факультета на английском языке: http://www.ahk.nl/en/filmacademy/study-programmes/directing/

Известные выпускники и их фильмы

Пол Верховен (Паул Верхувен; посещал курсы NFTA во время учебы в Лейденском университете), режиссер – «Турецкие сладости» (1973), «Оранжевый солдат» (1977), «Робокоп» (1987), «Вспомнить всё» (1990), «Основной инстинкт» (1992) и многие другие.

Ян де Бонт, оператор – «Турецкие сладости» (1973), «Крепкий орешек» (1988), «Основной инстинкт» (1992), режиссер – «Скорость» (1994), «Лара Крофт – расхитительница гробниц: Колыбель жизни» (2003), продюсер – «Особое мнение» (2002).

Робби Мюллер, оператор – «Рассекая волны» (1996), «Круглосуточные тусовщики» (2002).
Нанук Леопольд, режиссер – «Плывущие острова» (2001, часть проекта «Героев больше нет»), «Гернси» (2005, две награды национального кинофестиваля и участие в «Двухнедельнике режиссеров» Каннского МКФ), «Волфсберген» («Волчьи горы», 2007, специальное упоминание жюри Премии Калигари на Форуме Берлинского МКФ, две награды Нидерландского кинофестиваля).
Урсула Антоняк, режиссер – «Ничего личного» (2009, шесть призов на МКФ в Локарно), «Код синий» (2011, участие в Каннском МКФ).

Международная Кёльнская киношкола разместилась в собственном здании классической архитектуры в центре Кёльна и представляет собой самостоятельную некоммерческую организацию, которая финансируется из нескольких источников: правительством Земли Северный Рейн – Вестфалия, вторым каналом немецкого телевидения ZDF, а также Кино- и медиафондом Северного Рейна – Вестфалии. Совместно со своим партнером, Высшей школой Кёльна, IFS предлагает три программы обучения для получения степени бакалавра: кинодраматургия, режиссура, продюсирование; искусство

цифрового кино с возможностью специализации в визуальном искусстве или в редактировании фонограммы и изобразительного ряда; мастерство кинооператора.

Обучение стоит примерно 3,5 тысячи евро в год. Студентов-режиссеров – восемь, специализация по направлениям не практикуется. Прием происходит раз в два года на основе письменных заявлений с мотивацией, а также участия в совместном проекте на территории IFS. При наблюдении за абитуриентами во время работы над этим проектом внимание уделяется не только их творческому потенциалу, но и способности быть членом команды. Чтобы абитуриенты яснее представляли себе, чем собираются заниматься, им рекомендуют пройти первую практику по специальности еще до начала обучения, что в таком медийном городе, как Кёльн, не представляет сложности. Необходимое условие приема – знание немецкого языка. Степень магистра могут получить только сценаристы (цена вопроса – более десяти тысяч евро).
Сайт режиссерского факультета: http://www.filmschule.de/en/seiten/fdprogram.aspx

Известные выпускники и их фильмы

Эльмар Иманов, режиссер – «Качели гробовщика» (2012, бронзовая награда Американской киноакадемии для молодых кинематографистов – студенческий «Оскар» – в номинации «Лучший зарубежный фильм»).

Тина фон Трабен, режиссер и сценарист, и Рудигер Бертрам, сценарист – «Есть картошку» (2013, номинация на немецкий приз «За лучший детский фильм»).

Флориан Росс, режиссер и сценарист, Анник Кролс, продюсер, Мирон Критенко, оператор, Ванесса Вагнер, звукорежиссер – создатели видеоклипа «Сумасшедшие воры» (2013, немецкий приз «За лучшее видео в Интернете» в категории «Лучший информативный клип онлайн»)

Энгин Кундаг, режиссер, сценарист, продюсер, и Ионас Тома, звукорежиссер и редактор – «Арарат» (2013, приз за лучший игровой фильм на фестивале Vídeo Universitário Porto, приз за лучшую драму и режиссуру на Snake Alley Festival).

Кинофакультет Королевской академии изящных искусств расположен в старинном бельгийском городе Гент в здании бывшей больницы, имеющем статус памятника архитектуры. На общей территории размещен целый

комплекс зданий KASK, предлагающей высшее университетское образование по различным специальностям – от теории музыки до дизайна интерьера. Все студенты могут посещать занятия на других факультетах по собственному выбору, на это даже отведено время в расписании. Второе отличие от двух вышеописанных вузов: студенты кинофакультета не выбирают специализацию. Они изучают все аспекты процесса создания кино, примеряя роли сценаристов, режиссеров, кинооператоров, монтажеров и другие. Эти роли они выполняют не только по отношению к однокурсникам, но и работая вместе со студентами других курсов и с дипломниками.

Строгий отбор при приеме на кинофакультет (из примерно ста сорока кандидатов на первый курс попадают сорок) продолжает действовать и в процессе учебы: обычно из сорока первокурсников только шесть получают диплом. Год обучения стоит примерно 600 евро. Абсолютное большинство бакалавров продолжают обучение для получения степени магистра. Преподавание ведется на фламандском языке, поэтому иностранных студентов (кроме голландцев) почти нет. Сайт – http://www.kask.be/index.php?/film/

Известные выпускники-режиссеры и их фильмы

Джеффри Энтховен – «Приходи, как есть» (2011, три главных приза МКФ в Монреале, два приза, включая Гран-при «Золотой шип» на МКФ в Вальядолиде, приз «Лучший фильм» на МКФ Cinequest в Сан-Хосе).
Феликс ван Грунинген – «Стив + Скай» (2004, лучший бельгийский фильм года), «Фламандские натюрморты» (2009, был заявлен на Каннский МКФ), «Разорванный круг» (2012, приз зрительских симпатий за лучший игровой фильм в программе «Панорама» и приз Label Europa Cinemas на Берлинале-2013, «Сезар»-2014, номинация на «Оскар»-2014).
Петер Монсаэрт – «Вне сети» (2012, приз «Лучший режиссер» на 2-м Санкт-Петербургском МКФ).
Ваннес Дестоп – «Купальник 46» (2011, приз жюри Каннского МКФ).
Николас Провост, художник – проекты в Музее искусств Сиэтла, Музее современного искусства Страсбурга, Muziekgebouw в Амстердаме, галерее Tim Van Laere в Антверпене, Haunch of Venison в Лондоне и Берлине; кинорежиссер – «Захватчик» (2011, конкурсная программа Венецианского МКФ).
Оливия Рошет и Жерар-Жан Клаес – «Потому что мы видим» (2010, Гран-при 13-го Парижского фестиваля другого и экспериментального кино).

Общие черты

Все три киношколы имеют общие черты, предопределенные участием стран, где они находятся, в Болонском процессе, а также схожими государственными требованиями.

Еще в 1999 году Европа поставила перед собой цель стать единым образовательным пространством. В итальянской Болонье была подписана декларация, где сформулированы способы гармонизации национальных систем высшего образования в Европе. Это событие стало началом так называемого Болонского процесса, к которому присоединились уже пятьдесят стран, включая Россию (2003). Общий процесс подразумевает, во-первых, единые стандарты высшего образования на двух уровнях (бакалавр и магистр); во-вторых, принятие системы credits (то есть единиц типа академических часов), которые должны засчитываться во всех вузах. В каждом европейском вузе студент сначала проходит обучение по программе бакалавра, а потом решает, нужно ли ему получать еще и степень магистра. Магистра можно получить не везде и не по всем специальностям. Каждая страна сама определяет, сколько credits требуется для получения каждой степени. В KASK бакалаврами становятся за три года, а магистрами – за год, в IFS – за три с половиной и два года, в Амстердаме – за четыре и два года соответственно.

Под стандартами образования подразумевается вовсе не однообразие программ и способов их реализации, а соответствие определенным требованиям. Эти стандарты, как и процедуры проверок вузов на соответствие им, самостоятельно разрабатывает каждая страна, но на деле почти везде вузы или факультеты принимают у себя (обычно раз в пять лет) специальные комиссии, каковые выясняют ситуацию по нескольким позициям:

Насколько ясно сформулированы цели образовательных программ. Насколько удается их реализовать. Именно поставленными целями один вуз и отличается от другого, о чем пойдет речь далее. По качеству реализации они все примерно одинаковы.

Достаточно ли высок уровень подготовки преподавателей и техническая оснащенность вуза для реализации этих целей.

Налажен ли эффективный механизм внутреннего контроля качества обучения.

Каковы результаты, выраженные в данных о трудоустройстве студентов, об уровне их заработной платы и т.п. Соответствуют ли программа обучения, техническая оснащенность вуза, уровень подготовки преподавателей и выпускников требованиям, предъявляемым профессиональным сообществом.

Эффективный механизм контроля за качеством обучения, который должен быть продемонстрирован для успешного прохождения аккредитации, подразумевает помимо прочего, что среди студентов должно проводиться регулярное анкетирование и все жалобы должны рассматриваться. Это не означает, что любой каприз приведет к существенным изменениям, так как вчерашние школьники не в состоянии понять все мотивации того или иного действия преподавателей.

Подчас выпускники, уже начав работать, со смехом вспоминают когда-то высказанные ими самими критические замечания, отдавая должное дальновидности разработчиков программ. Однако если за жалобами не следуют изменения, то руководство должно четко объяснить причины. В IFS каждый год устраиваются встречи преподавателей, студентов и выпускников для обмена мнениями о программе обучения, внесении в нее актуальных элементов и просто для поддержания контактов. Результатом одной из таких встреч стало удлинение срока обучения с трех до трех с половиной лет, поскольку молодые выпускники жаловались, что трех лет мало для полноценной подготовки к профессиональной деятельности. Именно претензии уже работающих выпускников стали основанием для серьезного нововведения, с которым, возможно, были и не согласны первокурсники.

Преподаватели во всех трех вузах – исключительно действующие профессионалы, «играющие тренеры». На сто студентов, которые одновременно обучаются на всех факультетах и курсах IFS, приходится двести преподавателей. Контракт с ними заключается на срок не более трех лет. Постоянные контракты подписываются лишь с несколькими преподавателями, выполняющими также административные или менеджерские функции. Типичный преподаватель NFTA – Йерун Берквенс, действующий продюсер и режиссер документальных фильмов.

В проверяющую комиссию обязательно включаются представители профильных вузов и потенциальных работодателей. Они беседуют с преподавателями, студентами и с членами постоянно действующей при каждом вузе группы экспертов, состоящей из выпускников и представителей индустрии. Члены этой группы регулярно общаются со студентами и преподавателями, присутствуют на защите курсовых и дипломов, просматривают экзаменационные работы. В Генте, например, оценку дипломному фильму выставляют только специально приглашенные для этого продюсеры, критики и кинорежиссеры – мнение преподавателей вообще не учитывается, зато им придется пересмотреть программу, если оценки будут стабильно низкими. Все это делается для того, чтобы уровень дипломников гарантировал им рабочие места. Для этого же проводится много практических занятий, где студентов учат продавать свои идеи, вести переговоры, заключать договоры, общаться с продюсерами, разбираться в авторских правах и т.п.

Чтобы пройти аккредитацию, вузы должны представить результаты анкетирования выпускников с данными о занимаемых ими должностях, средних зарплатах, сроках трудоустройства после окончания вуза и пр. Если значительная часть выпускников остается без работы по специальности, вуз перестает получать государственные дотации. В NFTA, где аккредитация была пройдена за несколько дней до упомянутой беседы с Ари Гердингом, известны точные цифры: 90 процентов выпускников находят работу по специальности в течение полутора лет. В KASK и IFS последних данных пока нет, так как анкетирование должно пройти в ближайшее время, но известно, что абсолютное большинство студентов находят работу в кино или на телевидении, некоторые – в бизнесе или в театре. Большинство будущих магистров в KASK начинают работать по специальности так рано, что им не хватает времени закончить обучение. Многие из них открывают свои продюсерские агентства.

Различия

Системы подготовки режиссеров в Европе различаются главным образом по целям образовательных программ и способам их реализации.

NFTA. Основная задача амстердамской программы – выпускать специалистов, абсолютно готовых к работе в кинематографе или на телевидении. Программа обучения ориентирована на практику и строится вокруг процесса кинопроизводства. Обстановка во время обучения максимально приближена к реальной. Студенты имеют большой объем практических заданий, отрабатывая каждый этап работы над фильмом. Так как снять несколько полнометражных фильмов за четыре года учебы невозможно, на студии может сниматься не целый фильм, а сцена с уже приглашенными актерами и заранее установленными декорациями.

Студенты-режиссеры выполняют три таких задания на втором курсе. Первое – линейное (изучают и обсуждают сценарий, готовятся к съемкам и т.д.) в студии. Второе задание – коллективные мозговые штурмы по поводу каждой сцены с превизуализацией на компьютере, после чего происходит съемка. Затем выбирается третье задание. Съемки должны происходить – хотя бы частично – на натуре. Сценарий пишет студент сценарного факультета. Особое внимание уделяется общению режиссера с другими членами команды.

Для пущей эффективности в программу включаются тренинги с акцентом на правильном восприятии конструктивной критики, рассматриваются способы разрешения конфликтов.

Кастинг проводится самими студентами-режиссерами; приглашаются актеры-профессионалы и студенты актерских факультетов. Актеры не получают гонораров, но проблем с их поиском обычно не возникает. У академии хорошая репутация, многие хотят помочь студентам, да и дополнительный тренинг еще никому не вредил.

На третьем курсе студенты снимают рекламный ролик и продолжают получать такие же задания, как на втором курсе, но более развернутые. Будущие режиссеры игровых фильмов снимают также пятнадцатиминутный сюжет. На четвертом курсе снимается дипломный фильм продолжительностью 25 минут.

Помимо перечисленных выше практических заданий студенты занимаются монтажом, драматургией, написанием режиссерских сценариев и многим другим.

Понимание своей роли в выполнении поставленной задачи оценивается более серьезно, чем результат. Для реализации задания каждый студент получает в свое распоряжение финансовый бюджет и аппаратуру. Стимулируется самостоятельный поиск дополнительных средств для съемок дипломного фильма. Обычно он осуществляется посредством обращения к различным фондам и телеканалам, а также через crowdfunding. Дипломный фильм оценивается скорее по критерию командной работы и реализации поставленной задачи. Словом, практическая работа здесь преобладает над теоретическими занятиями. Последними студентов не обременяют, причем в качестве одной из причин было названо наличие дислексии у некоторых учащихся (даже на сценарном факультете).

IFS считает необходимым готовить будущих профессионалов, которые четко осознают свою роль и задачи в процессе киносъемок и обладают всеми инструментами для их реализации, способны к рефлексии и готовы к обучению на протяжении всей своей карьеры.

Для достижения этих целей IFS включила в программу большое количество практических занятий (соотношение теории и практики – 3:7) и часов для так называемой обратной связи (feedback sessions), то есть времени, отведенного

на анализ плюсов и минусов выполненной работы и формулирование учебных целей. Занятия такого рода преподаватели проводят со студентами как в группах, так и индивидуально, что позволяет детально обсудить и работу команды в целом, и роль каждого участника проекта. Как и в Амстердаме, в Кёльне проводятся коммуникативные тренинги, и когда студенты работают над групповыми проектами, преподаватели подсказывают им, как наиболее эффективно применить полученные на них знания. Для улучшения навыков общения в IFS ежегодно проходит кинофестиваль, на котором студенты представляют свои работы, созданные в процессе обучения. В IFS считают, что будущий режиссер должен уметь внятно рассказать о своем фильме.

Не стоит думать, что, предавая такое большое значение коммуникативным навыкам, IFS не уделяет внимания самой режиссерской подготовке. Преподаются теоретические дисциплины, например история и анализ кино. Для практических занятий в IFS тоже есть все условия, кроме собственной студии (но и этот вопрос решится, когда IFS переедет в более современное здание). На первом курсе каждый студент снимает документальную и игровую короткометражки, на втором они готовят еще два коротких фильма, все это время параллельно работая в командах совместно со студентами других факультетов. На третьем курсе снимается еще одна документальная картина, а затем во время шестого и седьмого семестров они работают над выпускным фильмом, выбирая между двадцатиминутным игровым или более длинным документальным. Практическая работа строится и по принципу проекта, направленного на изучение определенного этапа съемки или работы с оборудованием, а также «конкурирующих» средств выражения, например радио, театра или компьютерных игр. В рамках проекта, нацеленного на изучение возможностей звука, студенты должны индивидуально подготовить «продукт», рассказывающий какую-либо историю и демонстрирующий поиск в области звуковой выразительности. Такими «продуктами» за последнее время были не только фильмы, но и звукоинсталляции (одна из них сделана девушкой с ограниченными возможностями, которая, путешествуя по Германии, записывала рассказы людей, страдающих тем же заболеванием), и радиорепортажи (например, о каучсёрфинге – то есть ночевках у местных жителей, а не в гостиницах – по результатам собственных впечатлений).

KASK видит свою главную задачу иначе: в формировании художника в высоком смысле этого слова. На первом месте стоит творческое самовыражение, а не усвоение технических навыков. По мнению разработчиков программы обучения, такой подход был необходим, чтобы фламандский кинематограф перешел от еще распространенного чисто технологического подхода к более творческому и даже экзистенциальному. Акцент на поисках форм творческого самовыражения находит отражение во всех элементах программы. От студентов не требуется выбор специализации, они могут продолжать поиск в разных областях до окончания учебы. С этим связано и большое количество часов, отведенных на теоретические предметы (история искусств, психология восприятия и анализ изображения, философия искусства, антропология искусства, методология искусствоведческих исследований, история кино, музыка в кино, кинокритика и т.п.). Многие курсы организуются для студентов нескольких факультетов академии, что повышает экономическую эффективность обучения. Соотношение теоретических предметов и практических занятий в программе в целом составляет 1:1. В программу обучения бакалавра также заложены 588 часов

(то есть чуть более 10 процентов всей программы), отведенных для обучения на одном или двух других факультетах академии. Студенты могут выбрать драматургию, живопись, фотографию, музыковедение или любой другой из более двадцати факультетов.

Преподаватели режиссерского факультета помогают каждому сделать правильный выбор, исходя из способностей и предпочтений будущего режиссера. Однако 50 процентов занятий – практические. Обычно студенты работают над групповыми заданиями в специально оборудованных ателье. Одного из них преподаватель назначает режиссером, а тот в свою очередь назначает кинооператора, монтажера и остальных членов команды из однокурсников. На втором курсе к группе прикрепляются профессионалы, например монтажеры или операторы, в зависимости от задания. Группа снимает короткие фильмы или отрывки, которые потом тщательно анализируются вместе с преподавателем. Самое первое задание на первом курсе – трехминутный фильм с использованием внутрикадрового монтажа. Другим заданием может быть документальный фильм о каком-нибудь месте в Генте, описание своего первого воспоминания о детстве или портрет знакомого человека. В распоряжении студентов студия, старое и современное оборудование (последнее обновляется примерно раз в пять лет), кинотеатр и т.п.

Предполагается, что выпускник-бакалавр KASK – личность с широкими знаниями и саморефлексией, вполне созревшая для того, чтобы во время магистратуры во всеоружии приступить к делу: снять дипломный фильм. Дипломный фильм рассматривается студентами и преподавателями как вход в профессию, как визитная карточка молодого режиссера. Поэтому ему уделяется большое внимание и много времени. Преподаватели помогают студенту на различных этапах работы. Однако финансирование проекта полностью ложится на студентов, в отличие от Нидерландов, где им предоставляется бюджет. KASK берет на себя изготовление и распространение DVD с дипломными лентами. Через преподавателей они попадают к продюсерам и другим профессионалам, которые могут предложить молодым режиссерам работу или проект. Все киношколы Фландрии устраивают совместный так называемый фестиваль будущих фильмов, на котором выпускники делают презентации проектов. Десять лучших получают субсидии (примерно по 1000 евро). Каждый год Фламандский аудиовизуальный фонд (Vlaams Audiovisueel Fonds) частично финансирует несколько фильмов молодых режиссеров (примерно 80 тысяч евро на картину), однако рассчитывать на это могут только те, кто готов представить уже готовые фильмы, к тому же побывавшие на фестивалях, что особенно приветствуется. Из шести выпускников обычно один получает эту субсидию. Также режиссеры из Фландрии могут рассчитывать на помощь аудиовизуального экспортного агентства Flanders Image в продвижении своих фильмов.

Итоги

Специалисты, с которыми я беседовала, ни разу не упомянули успехи выпускников как критерии оценки своей работы. Складывалось впечатление, что процесс обучения для них важнее, чем результат. Однако процесс этот направлен именно на то, чтобы за время учебы сделать из студентов профессионалов, готовых к работе в современном кинематографе или на телевидении. ◆

Владимир Валуцкий

ГРИБНОЙ ГОД

Сценарий

Пролог

От экстренного торможения колеса вагонов высекают из рельсов снопы искр. Поезд останавливается – где-то уже в предместьях Москвы.

В свете прожекторов электровоза, метрах в двадцати, четко видна женская фигура. Женщина лет тридцати пяти стоит, покачиваясь, между рельсами, вид у нее растрепанный, расстегнуто пальто, всклокочены волосы, к тому же очевидно, что она пьяная.

Машинист высовывается в боковое окно кабины.

Машинист (*кричит в ярости*). Что, блин, жить надоело?!

Женщина (*тоже кричит*). Надоело! Чего встали? Езжайте!

Машинист (*беззвучно выругавшись*). Пить меньше надо! Освободи линию! Дура баба!

Женщина. А вы все – сволочи… мужики!

Поняв, что переговоры бесполезны, машинист дает мощные гудки. Но женщина освобождать линию не собирается и показывает ему: фиг тебе!

Машинист (*помощнику*). Вась, шугани ее.

Помощник машиниста, кивнув, собирается выйти из кабины…

Но мы видим, что чуть раньше из первого вагона, привлеченный криками и гудками, уже соскочил на землю и бежит к женщине бригадир поездной бригады – Валентин Петрович, человек лет пятидесяти в железнодорожной шинели-кителе и фуражке. Он приближается к женщине и видит то, чего не разглядеть издали: тушь, размазанную от слез, и лицо, вовсе не боевое, а отрешенное и несчастное. И даже интеллигентное.

Валентин Петрович. Что, плохо вам?.. Так, может, это еще не повод – под колеса?

Женщина. Уйдите…

Но тон Валентина Петровича уже сбил ее решительный настрой. Валентин Петрович осторожно берет ее под руки и отводит с рельсов подальше, где женщина тут же опускается в сугроб и застывает неподвижно.

Машинист. Вот, хорошо сидит. Бросай ее, Петрович, и так опаздываем.

Валентин Петрович. Ага, а через пять минут тут двадцать девятый пройдет. (*Женщине.*) Живешь-то где?

Женщина. Тут… в Москве.

Валентин Петрович. Тем более. Пошли.

Он поднимает ее из сугроба и влечет к поезду. Женщина слабо сопротивляется.

Женщина. Отстаньте… никуда не хочу…

Машинист дает нетерпеливый гудок.

Валентин Петрович. Пошли, милая, пошли. В сугробе ничего не высидишь. А так, глядишь, все пройдет, образуется, уляжется…

Он заталкивает женщину в дверь вагона, следом и сам вскакивает в тамбур.

Валентин Петрович. Зовут-то тебя как? Часом, не Анна Каренина?..

Женщина вскидывает на него злые глаза – но взгляд у ее спасителя добрый, простодушный, да и в улыбке его нет никакой насмешки. И она, помолчав, слабо отзывается.

Женщина. Елена…

А колеса уже стучат, поезд набирает ход.

Проплывает табличка на вагоне – «Владивосток – Москва», мелькают освещенные окна, крутится и несется перед нами бесконечная череда колес…

Пять лет спустя

К платформе Ярославского вокзала, поскрипывая колесами, подкатывает поезд «Владивосток – Москва».

Валентин Петрович выходит на привокзальную Комсомольскую площадь. Он в летней железнодорожной форме, через плечо – дорожная сумка, а в руках огромная корзина чудесных белых грибов, прикрытая и одновременно украшенная икебаной из трав, еловых веточек и цветов.

Возле газетного киоска Валентин Петрович останавливается, и продавщица, здороваясь с ним, как со старым клиентом, кивает: мол, есть, приберегла для вас. Из-под прилавка она достает и протягивает ему глянцевый журнал. Расплатившись, Валентин Петрович в виде премии вручает ей большой гриб из корзины.

Валентин Петрович едет в метро, пролистывая купленный журнал и одновременно оберегая стоящую в ногах корзину от ног прочих пассажиров. Мы видим название журнала: «Вестник коллекционера». Что-то задерживает его внимание на одной из страниц, и Валентин Петрович, хмыкнув, достает ручку и обводит прочитанное.

И в заключение мы увидим Валентина Петровича, шагающего с сумкой и корзиной по двору в одном из спальных московских районов и направляющегося к подъезду длинного многоэтажного дома. При этом наш герой на секунду остановится у немолодой, поцарапанной красной «пятерки», пнет ногой приспущенную шину…

Возле подъезда раскопанная яма с торчащей из нее лопатой. Рабочий лениво перекуривает, сидя на скамейке. Он приветствует Валентина Петровича взмахом руки.

Валентин Петрович. Все клад копаешь?

Рабочий. А ты все ездишь? Это во Владивостоке, что ли, такие грибки?

Валентин Петрович. Нет, японцы привозят. На рыбу меняют.

Рабочий крутит головой: надо же. А Валентин Петрович подходит к двери подъезда, набирает код и скрывается за ней.

Валентин Петрович поднимается по лестнице на второй этаж, подходит к двери квартиры, на ходу доставая ключи.

Но дверь неожиданно открывается сама, и в ней – Оля, хорошенькая девушка семнадцати лет, лукаво улыбающаяся. С наушником от мини-плеера в ухе.

Оля. А я в окно видела, как ты подъехал. (*Кричит в глубь квартиры.*) Мать! Папец с грибами прибыл!

Валентин Петрович (*целуя ее в небрежно подставленную щеку*). Чем в окно, лучше бы в учебники глядела.

Оля. Ту-ту! Все уже проехало.

Валентин Петрович. То есть?..

Услышав голоса, в прихожей появляется Елена Борисовна, миловидная женщина лет сорока. Что-то знакомое для нас есть в ее лице…

Елена Борисовна. Вот и я ей все время твердила! Ты представляешь…

Оля. Мать, хватит негатива, лучше грибкам порадуйся.

Елена Борисовна и Валентин Петрович целуют друг друга, и мать разглядывает стоящую на стуле корзину.

Елена Борисовна. В этом году ты бьешь все рекорды!

Валентин Петрович. Грибной год.

Оля. Говорят, к войне.

Елена Борисовна. Глупости говорят, а ты повторяешь. (*Валентину Петровичу.*) Представляешь, Валя, все именно так случилось, как мы и говорили вчера по телефону…

Оля. Да ладно, еще списки не вывесили.

Елена Борисовна. И так все ясно – с твоими баллами…

Оля (*переходя в наступление*). Для серьезной подготовки мне круглосуточно комп был нужен, там все шпоры, все рефераты! (*Валентину Петровичу.*) А она часами у него сидит, не отлипнет!

Елена Борисовна. «Отлипнет»… Следи за речью! (*Валентину Петровичу.*) У нас в школе с нового учебного года вводят новшество: домашние задания по Интернету, осваиваю понемножку… Но вовсе не часами – это она отговорку себе придумала!

Валентин Петрович, до сих пор терпеливо выслушивавший спор сторон, делает шаг и обеими руками примирительно обнимает и привлекает к себе мать и дочь.

Валентин Петрович. Значит, так, любимые. Человек вернулся из дальнего рейса, проехал всю страну – что человеку нужно? Разобраться. Помыться. Переодеться. Имеет человек на это право?

Елена Борисовна (*опомнившись*). Господи, ты же, наверное, голодный? Сейчас мы грибочков твоих нажарим. (*Берет корзину.*) Ну прелесть! Прямо как из твоего заветного Бологого.

Валентин Петрович. Ну нет, с Бологим не сравнить.

Елена Борисовна. А эти откуда?

Валентин Петрович. Да тут, под Москвой, техническая остановка была на десять минут… Прямо у леса.

Елена Борисовна. Десять минут! Как же ты успел?

Валентин Петрович. Зоркость глаз и навык рук! Я ведь из грибных бологовских лесов родом.

Оля. Он их на перроне покупает.

Валентин Петрович. Ага. Поди-ка купи такие на перроне! Ты понюхай – еще ельником пахнут.

Оля нюхает грибы, Елена Борисовна проделывает это тоже.

Елена Борисовна. Действительно. (*Строго поглядев на Олю, берет корзину и направляется на кухню.*) В жизни грибов не собирала, а туда же, в разговоры.

Валентин Петрович (*тоже глянув на Олю*). Разговоры у нас еще все впереди.

Он берет сумку и уходит в свою комнату. Оля остается одна в прихожей. Увидев в открытую дверь компьютер, спешит к нему, щелкает клавишами и мышкой. В открывшемся на экране окне контактов «аськи» под стук клавиш появляются слова: «Ну фсе, Машка, щас мня будут дрючить дуетом».

В крохотной комнатке Валентина Петровича ряд предметов свидетельствует о давней его принадлежности к железнодорожному делу. По стенам расположились сигнальные фонари, разноцветные флажки, вагонные маршрутные таблички. Но самая значительная часть коллекции – это вагонные подстаканники, они занимают две полки. Валентин Петрович достает из сумки купленный журнал «Вестник коллекционера», кладет на стопку таких же. Затем бережно извлекает сверток, разворачивает его и ставит очередной подстаканник в ряд с подстаканниками разных форм и времен.

Полюбовавшись новым экспонатом, Валентин Петрович начинает переодеваться.

Елена Борисовна стоит у плиты, помешивая жарящиеся на большой сковородке грибы. Из-за двери ванной доносятся звуки душа.

Пять лет назад

За окном идет снег. Прислушиваясь к звукам душа из ванной, на том же месте у плиты Валентин Петрович жарит яичницу. Он так и не снял шинель. На столе купленные продукты: молоко, хлеб, пачка сока.

Елена Борисовна выходит из ванной, закутанная в длинный синий халат. На кухне садится у стола, берет сигареты, не очень умело закуривает. Нельзя сказать, что душ освежил ее – в лицо вернулась миловидность, но оно по-прежнему потерянное, отрешенное.

Валентин Петрович (*оглядев ее*). Ну, совсем другое дело. Ели-то когда в последний раз?

Не ответив, она вдруг бросает в пепельницу недокуренную сигарету, открывает кухонный шкаф, где видны пустые бутылки, с грохотом роется среди них – и, не найдя ничего, возвращается за стол и застывает неподвижно.

Валентин Петрович. Вот и хорошо. А поесть вам надо. (*Сбрасывает готовую яичницу на тарелку, ставит тарелку на стол, кладет рядом вилку, режет хлеб.*) Я, знаете, молодым, по дурости, тоже раз решил утопиться. Жена меня бросила – подлюка была еще та, а потом подумал: как же повезло тебе, Валентин, сколько бы еще с ней намыкался! Хорошо детей не успели завести.

Елена Борисовна (*глухо*). А у меня была дочь…

Валентин Петрович. А она что… простите…

Елена Борисовна. Жива. Но лучше бы я умерла… (*И опустив голову на рукава халата, плачет, горько, отчаянно… Потом поднимает мокрое лицо и заговаривает, еще всхлипывая, говорит торопливо, словно боясь, что пройдет внезапное желание выговориться.*) Понимаете, мы разошлись с мужем… два месяца назад, но это не важно… он был подонок и подлец. Суд решил, что дочь будет жить месяц со мной, месяц с ним, и он уехал с ней в Благовещенск… там ему хорошую работу предложили в таможне. Месяц проходит, и он устраивает от дочери какое-то явно подложное письмо, что ей уже двенадцать лет, что она все обдумала и возвращаться ко мне не хочет… (*Снова плачет.*) Да нет, что рассказывать, все равно ничего не изменишь… Идите…

Валентин Петрович. Теперь точно не уйду, пока вы мне все не расскажете. (*Снимает шинель, ставит на середину кухни табуретку и садится твердо.*) И что дальше было?

Елена Борисовна. Ну, в общем, я туда, я сюда… А он стал там какой-то крупной шишкой, его ни судом… ничем не достать… Я тогда с ума сошла, стала понемногу выпивать… А он как-то узнал… и вот я получаю решение суда – у него там все схвачено – лишить меня материнских прав как асоциальный элемент… Вот и вся предыстория…. (*Закуривает потухшую сигарету.*) Рассказала, чтобы вы не думали, что я просто так, спьяну решила в Анну Каренину поиграть. И спасибо вам за все… (*Вытирает глаза.*) А теперь, правда, идите, вам же, наверное, на поезд надо или куда там…

Но Валентин Петрович и не думает уходить.

Валентин Петрович. Так… Значит, этот субъект в Благовещенске живет? Знакомый город, сто раз проезжал… и людишки знакомые есть… Адрес его знаете?

Елена Борисовна. Нет… ни телефона, ни адреса. И не говорят…

Валентин Петрович встает и молча проходится по кухне. Когда он снова приближается к Елене Борисовне, выражение лица его очень серьезное.

Валентин Петрович. Елена, вы можете дать мне клятвенное слово… именем дочери, что и думать не будете ни о каких глупостях в течение… двадцати дней?

Елена Борисовна. И что будет через двадцать дней?

Валентин Петрович (*не отвечая*). Как вашу дочку-то зовут?

Елена Борисовна. Оля…

Валентин Петрович (*улыбнувшись*). Как мою мать… Ольга.

Пять лет спустя, наши дни

Валентин Петрович выходит из ванной – свежий, бодрый, в своем длинном синем халате. На столе в гостиной уже накрыто для ужина.

Валентин Петрович. А бачок в туалете опять течет.

Елена Борисовна (*несет и ставит на стол готовые грибы*). Слесаря не допросишься… Сто раз в ЖЭК ходила.

Валентин Петрович. И плитки в ванной обвалились, и машина опять на приколе. Эх, стоит мужчине на пару недель уехать – и тут же во всем хозяйстве катастрофа! (*Он целует жену.*) Я не в упрек, это забота мужская. (*Садится за стол, берет крахмальную салфетку.*) А вот с Ольгой – забота общая. Где она?

Елена Борисовна. Ольга, тебя ждем!

Оля, зависшая в соседней комнате над компьютером, неохотно поднимается. Входит в гостиную, садится за стол.

Оля. Будете прорабатывать?

Грибы сметены со сковороды, ужин клонится к концу. А разговор в разгаре.

Валентин Петрович. …и чего тебя туда понесло? «Управление и менеджмент»! Ты в зеркало глядишься?

Оля. Ну.

Валентин Петрович. Похожа ты на менеджера?

Оля. Да туда все идут!

Валентин Петрович. Все – это кто?

Оля. Кто? Да все! Потому что самый прикольный факультет.

Валентин Петрович (*пьет компот*). Вот и прикололась.

Оля небрежно пожимает плечами.

Оля. Ну и что такого? Возьмешь меня к себе в проводницы.

Елена Борисовна. Может, и правильно. Поездит, хоть жизнь увидит… А то дальше своего компьютера…

Валентин Петрович. Компьютеры, между прочим, у нас теперь в каждом фирменном поезде. И работа на них требует подготовки… (*Секунду думает о чем-то, потом глядит на Олю.*) В Университет путей сообщения, сокращенно МИИТ, пошла бы?

Оба глядят на Олю.

Оля. Да мне теперь всё один хрен.

Оля в ночной рубашке сидит за компьютером, увлеченно принимает сообщения по «аське» и отстукивает ответы. «…не, завтре не получа, папец приехал, будет рулить моей биографией…» – застанем мы такой ее текст на экране.

Гостиная по ночам превращается в спальню – раздвинут диван-кровать и на нем лежат Валентин Петрович и Елена Борисовна. При свете ночника Валентин Петрович что-то вычеркивает и записывает карандашом в маленьком ежедневнике.

Елена Борисовна тихо и нежно пристроилась головой на его плече.

Елена Борисовна. Она по тебе скучает, когда ты в поездке… про родного отца и вспоминать не хочет, а тебя ждет…

Валентин Петрович. А я не родной?

Елена Борисовна. Конечно, родной. Родной наш, единственный и самый любимый. Только…

Валентин Петрович. Ой, может, не будем начинать старую песню, а?

Елена Борисовна (*приподнявшись*). Да!.. Да, мало нам тебя, мало! Две недели в рейсе – и еще неделя эти курсы в Бологом… Зачем они тебе?

Валентин Петрович. Не курсы, а Всероссийский колледж проводников поездных составов. А когда я сам там учился – назывался ПТУ-7.

Елена Борисовна. А кроме тебя, там больше учить некому?

Валентин Петрович на время отрывается от своих записей.

Валентин Петрович. А кому?! Поездных бригадиров моего класса – раздва и обчелся. А другие только учат, как с пассажира деньгу сшибать. Кстати, что, нам лишние рублики не нужны?

Елена Борисовна. Нам ты нужен, ты!

Валентин Петрович. А это кто? (*Шутливо ощупывая себя.*) Вроде только что был я…

Елена Борисовна. Не смешно.

Она снова опускает голову, но на этот раз лицом в подушку, отвернувшись от Валентина Петровича. Тот откладывает ежедневник, наклоняется к ней, целует.

Валентин Петрович. Родная моя… мне тоже вас, ох, как не хватает… но не могу я поменять работу, не могу!.. Что я еще умею? И не отпустят меня. Вот доживу до пенсии…

Елена Борисовна (*не оборачиваясь*). А мне кажется, я уже никогда до этого не доживу!

Валентин Петрович ласково гладит ее по плечу.

Валентин Петрович. Говорил – не заводи разговора. Он мне тоже – как ножом по сердцу. Э! Ау!.. (*Она не отзывается.*) Ты мне лучше расскажи, что у тебя с этим Интернетом не ладится. (*Молчание.*) Вот так – мало нас друг другу, а драгоценное время на молчанку тратим… (*Он снова берет ежедневник, что-то пишет в нем.*) Ты не знаешь, магазин сантехники у метро еще существует?

Елена Борисовна (*глухо, в подушку*). Зачем он тебе?

Валентин Петрович подчеркивает последнюю запись.

Валентин Петрович. Весь бачок раздолбали, надо новый ставить.

Валентин Петрович выходит из подъезда. Он в кителе, на этот раз украшенном различными почетными значками. В руках небольшой сверток. Рабочий-землекоп спит на лавке, лопата в яме. Ночевка его обустроена: сам он покрыт драным пледом, мешок под головой, возле лавки стоят пивные бутылки – две пустые, одна полная.

Валентин Петрович проходит мимо спящего и направляется к машине. Отпирает ее, садится. Пробует завести – одно жужжание стартера. Он открывает капот, копается под ним, но стартер снова безнадежно жужжит. От его звука просыпается рабочий.

Рабочий. Чего грохочешь? Который час?

Валентин Петрович. За работу пора. А что ты там все роешь-то?

Рабочий. А хрен уже знает. Начальство сказало – там труба худая должна быть. А ее нету.

Валентин Петрович. Так скажи им.

Рабочий. Ага, тогда они в другое место пошлют копать. А тут земля хорошая, мягкая, уже перекопанная. И скамеечка… домой в Мытищи пилить не надо. (*Поднимается.*) Пива хочешь?

К этому времени мотор, взревев, наконец заводится. Валентин Петрович садится в машину.

Валентин Петрович. Я за рулем.

И трогает оживший автомобиль.

Оля спит на своем диванчике. Елена Борисовна осторожно входит в комнату. По экрану компьютера бегает заставка: смеющийся череп. Подумав, Елена Борисовна трогает мышку, экран высветляется, на нем крупная надпись: «До трех не будить!» Елена Борисовна смотрит на часы: девять.

Перед зданием МИИТа обычное экзаменационное оживление: абитуриенты, родители, папки с документами в руках, смех, слезы… Валентин Петрович с трудом втискивает свою «пятерку» между иномарками всех мастей. Ждет, поглядывая то на главный подъезд, который еще закрыт, то на ведущую к нему аллею. В окне машины появляется голова лохматого парня.

Парень. Шпорами случайно не торгуете?

Валентин Петрович. Нет, только подковами.

Наконец Валентин Петрович вместе с толпой видит то, чего ожидали все: «Мерседес», подъехавший по аллее прямо к подъезду.

Толпа бросается к вышедшему из него полному человеку, но его отсекают выскочившие из подъезда охранники, и он, не глядя вокруг, быстро скрывается за дверью. Некоторые из толпы пытаются прорваться за ним, но их бесцеремонно выталкивают, показывая на уличные часы: мол, еще не время.

Дождавшись, когда прорывавшиеся уныло отходят от двери, Валентин Петрович выходит из машины, сует пакет в карман и направляется к двери решительным шагом.

Валентин Петрович открывает дверь и входит в вестибюль, где путь ему немедленно преграждает охранник.

Охранник. Куда?

Валентин Петрович. Иван Игнатьич уже пришел?

Охранник. Прием с десяти.

Валентин Петрович. Ты что, не видишь – я свой, почетный путеец.

Охранник. Ничего не знаю.

Валентин Петрович. Ну так мы его спросим. (*Достает мобильник, демонстративно не глядя, одной кнопкой вызывает номер.*) Иван? На посту? Да, Валентин, он самый. Да тут я, только вот товарищ не пускает. Трубку, что ли, ему дать? Не надо? (*Охраннику.*) Сказал, и так обязан пустить.

Валентин Петрович поднимается на второй этаж. Тут нет уличной суеты, тишина. Множество дверей, и ни на одной не видно нужной ему надписи. Всё аудитории, лаборатории… И ясно, что Валентин Петрович здесь впервые и что наглой решительности у него поубавилось…

Этажом выше среди солидных дубовых дверей обнаруживается наконец надпись: «Ректорат». Валентин Петрович входит в приемную – никого. Дверь в кабинет ректора открыта, там шумит пылесос – работает уборщица. Зато к другой двери с табличкой «Проректор по учебной работе» через приемную, неведомо откуда вынырнув, идет секретарша, неся на подносе чашку кофе. Она вопросительно смотрит на Валентина Петровича.

Валентин Петрович. Иван Игнатьевич меня ждет.

Секретарша. Как вас представить?

Валентин Петрович. Вал… нет, скажите просто – Валя из Бологого.

Пожав плечами, секретарша скрывается за дверью. Спустя некоторое время из нее выглядывает Иван Игнатьевич – сам проректор.

Проректор. Какой тут еще… из Бологого?

Валентин Петрович (*улыбаясь*). А ты не узнаешь, Иван?

Проректор. Простите, нет.

Валентин Петрович. ПТУ № 7 имени Кривоноса, улица Ленина, 12!

Проректор (*раздраженно*). В нашем ведомстве, товарищ, сто двадцать семь училищ и колледжей профтехобразования. Люба, я же просил вас: граждан, не записанных на прием, не пускать!

Он поворачивается и хочет уйти.

Валентин Петрович. А как мы с вами, Иван Игнатьевич, в женское общежитие по водосточной трубе лезли? С цветами в зубах. Восьмого марта 1973 года – неужели и это забыли?

Проректор (*покосившись на секретаршу*). Какой еще трубе… Ну ладно… (*Смотрит на часы.*) Если у вас короткое дело – заходите.

Валентин Петрович (*секретарше, ободренный*). И мне тоже кофейку!

В огромном кабинете они сидят за столиком и пьют кофе.

Проректор (*сердито*). Ты соображаешь, что можно говорить при секретарше, а что нельзя? Теперь пойдут трепать по поводу морального облика первого зама ректора старейшего вуза.

Валентин Петрович. Извини. У меня выхода другого не было. Я ей скажу, что наврал.

Проректор. У меня и так сумасшедшие дни, сейчас вот потянутся просители… за своих засранцев и засранок – будут в ногах валяться, деньги совать, нервы трепать. Ну ладно… (*Смотрит на гостя.*) Да, много лет с тех пор прошло, много. А ты все в бригадирах?

Валентин Петрович. Так ведь каждому по способностям. Я работу люблю. Не жалуюсь.

Проректор. А чего ко мне пришел?

Валентин Петрович. А если просто старого товарища повидать – это не повод?

Проректор. Знаешь, я на ответственной работе не первый год, и ты мне про «просто» не заливай. Не бывает «просто». Да еще через тридцать лет. Давай говори, чего надо. А то через пятнадцать минут просители повалят.

Валентин Петрович (*сочувственно вздохнув*). Считай, что я первый.

Проректор. С этого бы и начинал. Кто у тебя?

Валентин Петрович. Дочь.

Проректор. Печальна жизнь… А я ведь в первые минуты правда подумал: наверное, есть и просто общее прошлое, и просто старая дружба… М-да… Так вот, Валя из Бологого, дочь твоя, как я понимаю, куда-то уже провалилась, если идет к нам во второй поток. Но и во второй поток прием заявлений кончился вчера. Так что никак повлиять ни на что не смогу, даже если ты мне сто тысяч долларов предложишь.

Валентин Петрович. Не предложу, это точно. Что ж… не можешь – значит не можешь.

Он встает, и проректор тоже быстро встает с облегчением.

Проректор. Не могу. А повидать тебя был все-таки рад.

Валентин Петрович. И я тоже… Вряд ли еще увидимся… поэтому… Помнишь, как мы на практике пару чайного инвентаря из международного вагона уперли? И ты еще сказал: вот, хороший почин для коллекции. Поэтому возьми на память о наших благих замыслах.

Он достает из кармана пакет, разворачивает и ставит на столик тяжелый, с витиеватой прорезью подстаканник. У проректора сразу загораются тусклые глаза. Он берет подстаканник, жадно рассматривает.

Проректор. Из первого курьерского, 1857 год! Точно… Николаевской дороги, вагона первого класса… С короной. Их же всего три осталось, и те в музеях!

Валентин Петрович. Значит, это четвертый. Не знал. А ты откуда знаешь?

Проректор. Я… хм… Честно сказать, я ведь с тех пор этим всерьез увлекся. Неужели не читал?.. О моей коллекции везде писали. Она на выставке к 150-летию РЖД приз получила!

Валентин Петрович. Где мне читать? Я всю жизнь в дороге.

Проректор (*не выпуская подстаканник из рук*). Серебро 89-й пробы! Вот из чего в люксах господа пили! И прорезь какая!.. (*Вдруг опомнившись и посуровев.*) Нет, принять не могу. Это взятка получается.

Он с сожалением ставит подстаканник на стол.

Валентин Петрович. Ваня, да если шансов все равно нет – какая же это взятка? Бескорыстный дружеский подарок… Ну тебе сверху виднее.

Он берет подстаканник и начинает заворачивать его в бумагу. Проректор смотрит на эту процедуру с нескрываемым страданием.

Проректор. Погоди… (*В переговорник.*) Люба, сделай нам еще кофейку!.. (*Кивнув на сверток.*) Дай-ка еще раз… хотя бы в руках подержать…

«Пятерка» причаливает к подъезду. Валентин Петрович – он еще в кителе и при регалиях – вынимает из багажника сливной бачок и, вскинув на плечо, идет к двери, где возле ямы, как обычно, перекуривает рабочий.

Рабочий. Слушай, я еще чего хотел спросить. Это правда, что из Владивостока в ясную погоду Японию видать?

Валентин Петрович (*видно, что комментарии бездельника рабочего ему надоели*). В любую видать. По телевизору.

Елена Борисовна у плиты. Готовит обед. Из туалета, расположенного рядом с кухней, доносится звяканье железок.

Старый, проржавевший и треснутый бачок лежит на полу. Валентин Петрович, работая гаечным ключом, заканчивает установку нового. В заключение открывает вентиль, производит пробный слив и выходит на кухню.

Валентин Петрович. Готово, хозяйка. И обед, вижу, готов… Буди дочку.

Елена Борисовна смотрит на кухонные часы.

Елена Борисовна. Так еще трех нет… а она велела…

Валентин Петрович. Смотрю, совсем она тебя запутала. Буди – в ее же интересах!

Стол накрыт для обеда, Валентин Петрович сидит в свежей белой рубашке, Елена Борисовна наливает ему суп. Зевая, входит Оля. Она в наспех накинутом халатике, непричесанная и еще не очень проснувшаяся, в ухе наушник плеера гремит какую-то попсу так, что в комнате слышно. Садится, берет и жует кусок хлеба.

Оля (*зевнув*). Ну, с чего начнем?.. Что теперь от бедного ребенка требуется?

Валентин Петрович. Гранату из уха вынуть. Взорвешься.

Оля. Иначе я не проснусь.

Валентин Петрович. Проснешься, гарантирую.

Оля (*сбросив наушник*). Ну?

Валентин Петрович. Завтра в 10 утра, предварительно причесавшись и умывшись, явишься в МИИТ с документами и с сертификатом ЕГЭ. Второй этаж, комната 21, спросишь Элеонору Арнольдовну.

Ест суп.

Оля. А сертификат зачем?..

Валентин Петрович. Затем, что баллы ЕГЭ по сданным предметам тебе зачтут в экзамены. Останется всего один – информатика.

Оля. Круто! А на кого учиться?

Валентин Петрович. Компьютер знаешь – пойдешь на факультет информационных технологий.

Подавив очередной зевок, Оля смотрит на Валентина Петровича так, будто до ее полусонного сознания только что дошла наконец суть разговора.

Оля. Погоди. Так ты что… значит, там уже был? Когда же ты успел?..

Валентин Петрович (*доев суп*). Для нормальных людей утро начинается с рассветом.

Оля. Ничего себе… Это правда? (*Смотрит на мать.*) Он не гонит?

Елена Борисовна (*сердито*). «Гонит» – опять этот жаргон! Есть литературное русское слово…

Оля. Ну врет.

Валентин Петрович. Не вру. Не лгу, не обманываю. И лапшу на уши не вешаю.

Елена Борисовна (*молчащей Оле*). Хоть бы порадовалась!

Оля. Так хорошо было… никаких забот, лето… И опять – учебники, экзамен…

Валентин Петрович. Так что – всё отменяем?

Достает из кармана телефон.

Оля (*поспешно*). Ой, нет, нет – радуюсь, конечно! Очень радуюсь!

Елена Борисовна в очках сидит за компьютером. Сбиваясь и начиная снова…

Оля, расположившаяся на подоконнике с книжкой «Основы информатики» и с наушником в ухе, видит, как «пятерка» подъезжает снова – на этот раз Валентин Петрович привез три пачки кафельной плитки и банку клеящего раствора. Сгрузив все на лавку, он присаживается разобраться с товаром и передохнуть.

Рабочий (*протягивает ему пачку сигарет*). Перекуним?

Валентин Петрович. Некурящий.

Рабочий затягивается и вдруг сипло запевает: «Эх, некурящий я и непьющий, эх, чистый ангел во плоти…» Комедию вчера старую по телеку показывали – «Светлый путь», не видел? «…Эх, это промах вопиющий за такого не идти!..»

Валентин Петрович. Слушай, а тебе самому не надоело тут паясничать?

Рабочий. А я кому мешаю? Сижу, людей веселю.

Валентин Петрович (*сердито*). Если бы у меня в бригаде завелся такой клоун – мигом бы с работы вылетел! Если завтра яму не засыплешь – пойду в ваше СМУ!

Он забирает плитку под мышку, банку в руки и идет к подъезду.

Оля видит сверху, как рабочий, ошарашенный таким поворотом, глядит ему вслед.

Валентин Петрович кладет плитку на расчищенном углу стены ванной. В открытой двери возникает Оля, присаживается на краешек ванны. Валентин Петрович занят работой, что-то напевает.

Оля. А на меня ты тоже сердишься?..

Валентин Петрович. За что?

Оля. Ну… что я как-то не так обрадовалась.

Валентин Петрович. Чего уже сердиться. Какая ты есть, такая и есть.

Оля. Неправда, я правда не такая! Я просто спросонья была. Мне сон такой хороший перебили: будто мы все вместе в лес поехали – ну в тот, под Бологим,

где ты свои отборные грибы собираешь… Просто, ты понимаешь, я иногда не понимаю, когда ты шутишь, а когда нет… Я ведь так мало тебя вижу… (*Вздохнув.*) Скорее бы уж тебя, что ли, на пенсию отправили…

Валентин Петрович. Спасибо, дочь, на добром слове.

Оля. Нет, ну я в смысле… что просто мне тебя иногда очень часто не хватает.

Валентин Петрович. Иногда или часто?

Оля. Не придирайся! Может, я волнуюсь. Ты понимаешь, ты такой… такой…

Валентин Петрович. Какой? Интересно первый раз за пять лет узнать.

Оля. Такой нестрёмный…

Валентин Петрович (*усмехнувшись*). Следи за речью.

Оля. Ну добрый… снисходительный… Не достаешь, как мать. И вообще… так много для всех нас делаешь. А как ты меня из Благовещенска вытащил… это же целый блокбастер!..

Валентин Петрович. Мы ведь решили – забыть это как страшный сон.

Оля. Я забыла, конечно! Я просто так вспомнила… Ну… я не знаю, как тебе еще что-то хорошее сказать!..

Валентин Петрович. Не знаешь – тогда держи вот тут. (*Отматывает ленту широкого скотча и конец дает Оле.*) К себе ближе. И прижми вот тут покрепче. (*Протягивает липкую ленту вдоль ряда приклеенных плиток, закрепляет ее конец и крепко проглаживает, поглядывая, как с искренним старанием трудится его помощница.*) Теперь повторяем – по второму ряду. (*Разматывает ленту.*) А насчет грибов – сон хороший, обязательно съездим.

Оля. Под Бологое? А давай завтра? Ты говорил, у тебя там какая-то хибарка есть.

Валентин Петрович. Развалюха. Еще от деда с бабкой осталась.

Оля. Ну вот! Можно, значит, и с ночевой!

Валентин Петрович. Нет, в ближайшее время под Бологое не получится… У меня рейс, у тебя экзамен. А потом мне в колледж надо будет, набор начнется. Вот как-нибудь после…

Оля. А грибы к тому времени не кончатся?

Валентин Петрович. Одни кончатся – другие начнутся. На нас хватит!

Руки Валентина Петровича тихо ложатся на плечи Елены Борисовны. Обнимают ее.

Елена Борисовна сидит у компьютера, Валентин Петрович стоит над ней.

Елена Борисовна. Уже три дня осталось. И стрелочка тикает – к отъезду, к отъезду… Помнишь, у Пушкина: «пробили часы урочные»…

Валентин Петрович. Пока они не пробили, давай говори, что у тебя тут не ладится. У меня единственный пункт текущих задач остался невыполненным… (*Смотрит на экран.*) Что за писанина?

Елена Борисовна. Сочинение-тест, я должна дать оценочную рецензию.

Валентин Петрович (*читает*). «…Печорин вообще был крутой чел.» Что за «чел»? Лень дописать было?

Елена Борисовна. Они так сокращают… влияние компьютерного жаргона. Слава богу, Олю я хоть как-то могу контролировать.

Валентин Петрович (*читает дальше*). «Но и он потерпел разычоравание в жизни»… У меня в колледже ребята грамотнее пишут.

Елена Борисовна. Это методисты так нарочно пишут. А я должна оценить тест по разделам: «коэффициент знания», «рекомендации»… (*Потыкав*

в клавиши, выводит рядом с текстом таблицу.) Но вот как в эти клеточки попасть… я все время забываю.

Валентин Петрович, не снимая руку с ее плеча, работает мышкой.

Валентин Петрович. Вот так. И пишешь: «Рекомендую методистам не валять дурака».

Елена Борисовна. Так нельзя.

Валентин Петрович. А издеваться над бедной учительницей с их методиками можно?

Она благодарно и нежно прижимается щекой к его руке. Пишет в клетке раздела: «Я так люблю тебя». Он что-то пишет в ответ. И Елена Борисовна тоже пишет. Оборачивается, как бы за оценкой ее ответа. Но он вместо ответа сводит руки, лежащие на ее плечах и крепко обнимает ее…

А на экране завершение их переписки: «Это потому что я – тоже». – «Только никогда не «разычировывай» меня. Второй раз не перенесу».

Диван-кровать застелен, но еще не тронут. Елена Борисовна в халате, Валентин Петрович – голый по пояс. Он укладывает в свою сумку вещи, которые ему подает жена.

Валентин Петрович. Полотенце зачем? У нас своих полно.

Елена Борисовна. Те чужие, а это домом пахнет… И вот напоследок тебе наш с Олей скромный подарок! К Дню железнодорожника.

Она протягивает ему коробочку, перевязанную лентой. Он вынимает из нее муляж гриба. Раззолоченный блестками, на зеленой подставке. На ней надпись. Валентин Петрович читает.

Валентин Петрович. «Лучшему охотнику на боровиков – приз «Золотой гриб». Сами?

Елена Борисовна. Два дня клеили.

Валентин Петрович (*целует ее*). Спасибо, мои родные. Буду коллегам хвастаться. У меня тоже есть свое «напоследок».

Кладет коробочку с грибом в сумку, а оттуда вынимает конверт, в котором видна довольно толстая пачка денег. Протягивает Елене Борисовне.

Елена Борисовна. Ты нам и так оставил.

Валентин Петрович. Эти не на расходы. Пора делать в квартире полный ремонт! А то по частям латать – себе дороже.

Елена Борисовна (*перебирая деньги*). Так много! Откуда?

Валентин Петрович. Премия. От правления РЖД за долголетнюю безупречную службу. Спрячь до поры.

Сняв брюки, ложится.

Пока Елена Борисовна прячет деньги в комод, на лице ее меняется борьба какого-то желания с нерешительностью. Наконец она сводит оба эти выражения в полушутливую улыбку и оборачивается к Валентину Петровичу.

Елена Борисовна. А мне за долголетнюю, безупречную когда-нибудь премия выйдет?

Валентин Петрович. В смысле?

Елена Борисовна. Да ладно, я так… Ничего. (*Ложится тоже.*) Игра слов подвернулась…

Валентин Петрович (*все поняв, ласково*). Елена моя прекрасная, разве нам и без всяких канцелярских штампов плохо живется? Пять лет прожили и еще пять лет по пять проживем… (*Помолчав.*) Вообще – пожалуйста, если ты так хочешь…

Елена Борисовна. Всё. Ту-ту, проехали – как Оля говорит.

Тут раздается легкий стук в дверь и голос упомянутой Оли.

Оля. У вас все прилично? Можно?

Валентин Петрович. Заходи.

Оля входит в ночной рубашке. Прыгает на кровать, устраивается у них в ногах.

Оля. Я только секундочку с вами посижу. А то, боюсь, вдруг утром меня не добудитесь.

Валентин Петрович. Я паровозный гудок дам.

Оля. Как это?! А ты умеешь?

Валентин Петрович. Когда-то умел.

Он прокашливается и, дернув за невидимый шнур, ревет, изображая паровозный гудок. Получается похоже, хотя и слабовато. Но Оля в восторге, аплодирует.

Оля. Круто! Чего ты только не умеешь!.. Мать, а папец нас к себе в бологовские леса приглашает – грибы собирать, у него там развалюха, еще от деда с бабкой осталась, во было бы классно!

Елена Борисовна. Я про эту развалюху пять лет слышу, она уже совсем развалилась, наверное.

Оля. А что нам? Романтика дикой лесной жизни! Как в сериале «Остаться в живых». А то что за несправедливость: семнадцать лет прожила и ни одного гриба не нашла. Поедем?

Валентин Петрович. Я же сказал – как только с делами расквитаюсь.

Оля (*вскакивает, идет к двери*). Мы тебя на вокзал проводим?

Валентин Петрович. Нет, Ольгуня! Старая железнодорожная традиция всегда в силе: до поезда провожают только пассажиров.

Оля (*закрывая за собой дверь, многозначительно*). Тогда… тушите свет!

На порог подъезда вышли проводить собранного, с сумкой и в кителе Валентина Петровича обе его любимые женщины. Там уже стоит такси. Валентин Петрович по очереди обнимается и целуется с ними, бросает в машину сумку, садится сам.

Валентин Петрович (*из окна машины*). И помахать на дорогу не забудьте!

Такси трогается, они старательно машут руками, пока машина не скрывается за углом дома.

Оля (*вдруг*). Ой!

Елена Борисовна смотрит туда же, куда Оля, – под ноги: ямы нет, место, где она была, залито свежим асфальтом.

Елена Борисовна. Слава богу, наконец закончил.

Оля (*помолчав*). Как-то я к нему уже привыкла, а теперь… совсем никого…

Из подкатившего к перрону Московского вокзала в Санкт-Петербурге поезда «Аврора» выходит Валентин Петрович. В кителе, с сумкой и с огромной корзиной отборных белых грибов, украшенной сверху икебаной из травы и листьев…

И все дальнейшее будет удивительно, с очень небольшой разницей, похоже на начало фильма – как будто механик части перепутал.

Мы увидим нашего героя, спускающегося по эскалатору в метро, едущего в вагоне и оберегающего свою роскошную корзину от толкотни пассажиров, идущего по одной из улиц Петроградской стороны, входящего во двор. И придирчиво рассматривающего притулившуюся в углу двора маленькую машину «Ниссан Микра» – не очень новую, но чисто вымытую.

Потом мы увидим Валентина Петровича, поднимающегося по широкой, темной лестнице старого дома и открывающего своим ключом дверь квартиры.

В прихожей его встретит черноволосый парень Рубен, он немного постарше Оли, но так же, как она, крикнет в глубь квартиры: «Мама, отец с грибами прибыл!»

В прихожую выходит столетнего вида Шушан Арамовна – бабка с палкой и явно слепая, хотя и довольно живая в движениях.

Шушан Арамовна. Это Тигран?

Отвечает вышедшая вслед за ней женщина сорока пяти лет – Ашхен Захаровна.

Ашхен Захаровна (*целуясь с Валентином Петровичем*). Нет, тетя Шушан, это Валентин приехал.

Валентин Петрович. Здравствуйте, Шушан Арамовна! Как здоровье?

Шушан Арамовна. Э, чего хорошего? Где мои глаза? Где этот доктор Гусев, который так хорошо лечит? Тигран сказал, он в Питере, да что-то плохо ищет…

Рубен. Вы после расскажете, бабушка, лучше потрогайте, какие отец огромные грибы нашел!

Шушан Арамовна. Что мне трогать, лучше бы он доктора Гусева нашел.

Валентин Петрович. Найдем, Шушан Арамовна, все найдем, не волнуйтесь.

Рубен. Пошли, бабушка, вам пора капли капать.

Он уводит ворчащую бабку из прихожей, а Ашхен Захаровна тем временем рассматривает грибы.

Ашхен Захаровна. Из Бологого.

Валентин Петрович. А то не видно – таких больше нигде не бывает. (*Кивнув вслед старухе.*) Как она?

Ашхен Захаровна идет с грибами на кухню, Валентин Петрович за ней.

Ашхен Захаровна. Ой, стариков даже я, сама врач, не понимаю. Здоровье для ее девяноста двух отличное, зрение… ну, дистрофия сетчатки, в принципе, тоже соответствует возрасту. А она: нет, мой отец в сто лет с горы видел, как орел, на сто верст. Тигран из Дилижана рассказал ей, что здесь якобы есть чудо-профессор Гусев… а я кого ни спрашивала, никто не знает такого.

Валентин Петрович. А Тигран – это… извини, я путаюсь…

Ашхен Захаровна. Шалопай! Троюродный внук, да ты его видел как-то. Просто нашел повод в Питер скатать. Хорошо, у приятеля поселился, а не у нас. (*Тыкает вилкой во что-то жарящееся на большой сковороде и гасит под ней газ.*) Грибы сегодня есть не будем, я уже кебабы нажарила.

Валентин Петрович. Тогда ты их в воду положи, лучше в ванну… и немножко холодный кран открой, для проточности.

Ашхен Захаровна. Да знаю, научил за шесть лет. Только иди помойся в ней сначала. Э! А как самочувствие, голова больше не болела?

Валентин Петрович. За вас – болела, а так нет. (*Взяв в прихожей сумку, идет в свою комнату, встречает Рубена.*) Ну а ты как, джигит?

Рубен. Нормально.

Валентин Петрович. Когда говорят «нормально» – значит, что-то ненормально. Зачет по рисунку сдал?

Рубен. Пересдаю через неделю.

Валентин Петрович. Вот я и вижу… Ну, это мы все еще обсудим.

Валентин Петрович зажигает свет в своей комнате. Его комната в петербургской квартире такая же маленькая, как и в Москве, но без окна – видимо, это бывшая кладовка старой квартиры. Она и здесь носит музейный характер – флажки, вагонные таблички, но есть и отличие. На стенах графические рисунки, а также фотопейзажи и фотопортреты. Разная фототехника, папки ватмана и коробки с карандашами, углем и мелками свидетельствуют о том, что Валентин Петрович еще и художник-любитель, к тому же неплохой фотограф.

Он достает из сумки старую потрепанную книгу большого формата, бережно ставит на полку и начинает переодеваться.

Чистый, свежий и благоухающий Валентин Петрович, чуть приподнявшись над накрытым столом, разливает всем по стаканам минеральную воду.

Шушан Арамовна (*на ощупь найдя стакан и пригубив*). Это что такое?

Валентин Петрович. Минеральная вода, между прочим, ваша: «Эребуни». Очень полезная.

Шушан Арамовна. Ну и обычаи у вас: кебаб водой запивать.

Ашхен Захаровна. Мы все непьющие, тетя Шушан, вина не держим и водки тем более.

Шушан Арамовна. Мой отец и вино пил, и водку пил, и до ста лет дожил. И Самвел никогда не отказывался… царствие ему небесное…

Гостья и хозяева бросают взгляд на фотографию человека с усами, висящую на стене, под которой почему-то стоит на серванте большая оплетенная винная бутыль. И наступает при этом странная тихая пауза.

Валентин Петрович, кашлянув, принимает оживленный вид.

Валентин Петрович. Анекдот такой есть. Журналист спрашивает столетнего деда Зураба: «И вы, значит, всю жизнь прожили в этом селе?» А дед: «Ты что, сам не видишь: раз живой – значит, пока не всю».

Шушан Арамовна смеется, остальные вяло улыбаются. Ашхен Захаровна меняет тему.

Ашхен Захаровна. Вы ешьте скорее, стынет. (*Валентину Петровичу.*) Как рейс?

Валентин Петрович (*принимаясь за еду*). Нормально. (*Замечает иронический взгляд Рубена и продолжает.*) Как обычный рейс, всякое бывает. На одного электрика-бездельника пришлось докладную написать, чтобы духу его в РЖД не было.

Шушан Арамовна. Вай, зачем так строго?

Валентин Петрович. А… надоело глядеть, как он делает вид, что работает: в одном месте лампочку вывинтил, в другом ее же ввинтил.

Ашхен Захаровна. К сожалению, это и у нас бывает: разрежут, видят, что операция не по силам, – и обратно зашьют.

Рубен. Так ведь обнаружится.

Ашхен Захаровна. Ну и что? Разрежут еще…

Валентин Петрович (*кивает*). …и снова зашьют. Или совсем потеряли люди совесть в работе, или вообще работать разучились. (*Посмотрев на Рубена, задумчиво ковыряющего в тарелке.*) Так что у тебя с рисунком не ладится? Ведь на творческом конкурсе блестяще по рисунку прошел.

Рубен. Слушай, давай потом, а?..

Валентин Петрович. Так когда же еще поговорить… Все в сборе…

Ашхен Захаровна (*резко*). Бросать ему надо свой дизайнерский, если он честный человек!

Валентин Петрович. А разве не честный?

Ашхен Захаровна. А ты у него спроси! Ведь он на творческий конкурс твои рисунки подавал! Пока ты был в рейсе. И я молчала, думала – от мандража и перестраховки, потом и сам проявится…

Валентин Петрович. Правда, а как же ты потом? На вступительном… и дальше?

Рубен (*тоскливо*). Ну что вы навалились, поесть не дадите!.. На вступительном мне архитектурная деталь, картуш достался… я его раньше сто раз рисовал… а дальше – старался как мог, ребята помогали…

Валентин Петрович. Ясно, а на зачете помочь некому…

Шушан Арамовна вдруг неожиданно смеется – своим мыслям.

Шушан Арамовна. Я все вспоминала, никак не могла вспомнить – вспомнила! У отца любимая песня была, он всегда за столом пел. (*Поет.*) «Гуце уше хима, ингвор бан похел… маренал аммен инч, у нориц сксел…» Почему не подпеваете, Ашхен, Рубен?..

Рубен. Извините, бабушка, потому что не к месту это сейчас.

Шушан Арамовна. Что за люди – вино у них не к месту, песня не к месту…

Валентин Петрович (*размышляя*). Ничего. Я в Тюмени, на развале, купил самоучитель – еще позапрошлого века, там все основы техники рисунка, без нынешних умствований – просто, ясно. Так и называется: «Помощь художнику-любителю».

Рубен. Не надо мне никакой вашей помощи.

Ни на кого не глядя, он встает из-за стола и уходит.

Шушан Арамовна. Надо, какой вспыльчивый! Как мой отец.

Валентин Петрович. Значит, до ста лет проживет.

Шесть лет назад

Возле поезда, стоящего у платформы маленькой станции, – машина «скорой помощи».

В купе вагона СВ суетятся над лежащим в расстегнутой рубахе пассажиром с усами врач и медбрат – оба в белых халатах поверх пальто. Слушают, меряют давление. Жмут на живот, причем пассажир громко стонет. Лицо его бледно, на лбу капли пота. Тут же взволнованный Валентин Петрович. На столе две пустые бутылки вина и стаканы.

Врач. Он пил?

Валентин Петрович. Да это легкое, домашнее… с родины вез, меня угощал…

Врач. А вот похоже, что ему никакого нельзя было.

Валентин Петрович. Почему?

Врач. Судя по всему, прободение язвы и обширное внутреннее кровотечение. Нужна срочная операция.

Валентин Петрович. Он сам хирург, может, до Питера, дотянет?..

Врач. А не дотянет? Кто будет отвечать – вы, я? Вася, тащи носилки.

Медбрат убегает, врач выходит в коридор вагона.

Пассажир (*слабым голосом*). Они правы, Валентин, не спорь… Я сам чувствую… как врач… (*Пытается улыбнуться.*) Э… так хорошо ехали!.. И так плохо приехали.

Валентин Петрович. Все обойдется, Самвел, я уверен, ты мужик крепкий!

Пассажир протягивает Валентину Петровичу руку, тот берет ее.

Пассажир. Это верно, мой дед до ста лет прожил… но всяко случается… Ты хороший человек, можно тебя попрошу?

Валентин Петрович. Конечно, все сделаю!

Пассажир (*говорить ему все труднее*). Жена у меня… старшей операционной сестрой при мне… на заочном учится, без пяти минут сама хирург… Она сильная, но если что… сломается, бросит все, пропадет с сыном… Рубенчиком… Я, как брата, тебя прошу… телефон наш знаешь – найди! Поддержи ее, скажи, что я запретил ей учебу бросать, как бы трудно ни было!..

Валентин Петрович. Конечно, Самвел, дорогой, конечно!

Пассажир. Я знаю, ты не обманешь… хотя бы первые дни поддержи, не дай духом пасть!..

В купе втискиваются с носилками санитар и шофер.

Врач. Быстрей, ребятки, и так поезд на двадцать минут задержали. (*Валентину Петровичу.*) Одеяло берем, вместе с его вещами получите в Управлении пути.

Валентин Петрович. Да знаю, знаю я порядки. Шапку не забудьте.

Пока пассажира укладывают на носилки, тот жестом просит Валентина Петровича наклониться, потому что говорит уже совсем слабо.

Пассажир. Вино… бутыль у меня под сиденьем… из дедовской бочки… возьми… на поминках…

Валентин Петрович. Да ты что?.. Вместе разопьем!

Врач (*санитару*). Как пульс?

Санитар. Нитевидный.

Врач. Понесли!

Руки пассажира и Валентина Петровича разъединяются, и Валентин Петрович уже не видит пассажира – только спины медиков.

Наши дни

Из проигрывателя звучит негромко музыка – английский текст, знакомая мелодия. Рубен сидит с ногами на диване, листая старую книгу большого формата. Это учебник рисования: лица, расчерченные на квадратики, фигуры, исполненные одной линией.

Из книги выпадает небольшая фотография: портрет девушки, в которой мы узнаем Олю. Секунду Рубен с интересом рассматривает фото – смеющееся лицо, резкий полуоборот головы… но тут в комнату входит Валентин Петрович, и Рубен прячет фотографию обратно в книгу.

Валентин Петрович. Хорошую музыку любишь! (*Подхватывает рефрен.*) «We all live in the yellow submarine…» Видишь, даже я знаю – в поезде раньше крутили все время. А теперь говорят – отстой… старье.

Рубен. Дураки говорят. Старое сейчас – самое современное.

Валентин Петрович. Точно. Вот и эта книжка – вроде старье, а толковее самых новых. (*Присев на диван.*) Сейчас я тебе один раздел покажу: «О смелости линии».

Он протягивает руки к книге, но Рубен ее захлопывает.

Рубен. Знаешь, мать права, надо мне из промдизайна уходить.

Валентин Петрович. И куда ж ты пойдешь?

Рубен. Да хотя бы… к тебе в проводники.

Валентин Петрович (*хмыкнув*). И этот тоже.

Рубен. А кто еще?

Валентин Петрович машет рукой: ничего, так, продолжай. «Желтая лодка» в проигрывателе меж тем сменилась новой, тихой песней.

Рубен. Я ведь так, за компанию в дизайнеры пошел. Это очень плохо, что я твои рисунки тогда подал? Сердишься?

Валентин Петрович. Да чего уж теперь.

Рубен. Вот ты никогда не сердишься, все прощаешь и все принимаешь как есть. Поэтому всю жизнь в одной профессии провел и счастлив. А я… у «Битлов» есть еще одна песня… Как раз про меня. (*Подпевает.*) «…This is getting old… I can't break these chains that I hold… 'Cause I'm a loser… I'm a loser, yeah…» Ты понял?

Валентин Петрович. Чего тут не понять: «лузер». Неудачник, в общем… Но знаешь, попробуем пока себя не отпевать, а просто… попробуем? Попытка не пытка. (*Берет книгу.*) Книжка очень полезная, я полдороги ее читал. И удивлялся, как все точно и ясно. И особенно тот самый раздел – «О смелости линии»…

Валентин Петрович листает книгу, но в это время раздается телефонный звонок. Рубен берет трубку.

Рубен. Да. Я… (*Сухо.*) Нет у меня денег, а матери нет дома… (*Еще суше.*) А бабушка спит.

Валентин Петрович. Тигран? (*Рубен кивает.*) Дай мне. (*В трубку.*) Это Валентин, что тебе?

В трубке, поскольку она в кадре приблизилась к нам, становятся слышны какой-то веселый шум, музыка и сквозь них голос Тиграна с сильным акцентом.

Голос Тиграна. Валя-джан, дорогой!.. Я тут друга встретил…

Валентин Петрович. Доктора Гусева?

Голос Тиграна. А? Нет, пока не встретил. Зато мы тут так хорошо сидим, только о тебе и говорим, одного тебя не хватает! Приезжай, дорогой, все будут так рады!

Валентин Петрович. С деньгами?

Голос Тиграна. Завтра отдам, мамой клянусь!

Валентин Петрович. Где вы?

Голос Тиграна. В кафе, на углу… этого, в общем, Гостиного двора, сразу найдешь!

Валентин Петрович. Хорошо.

Он кладет трубку, пересчитывает деньги в бумажнике и идет в прихожую…

Рубен. Зачем ты?!

Валентин Петрович. Затем, что бабушку надо лечить.

В открытом кафе, приютившемся у Гостиного двора, Валентин Петрович видит Тиграна сразу: это роскошный, хохочущий молодой человек за крайним столиком. Правда, вместо друга с ним две девушки. Валентин Петрович подходит к перилам, ограждающим столик с улицы.

Тигран. Ай! Валя-джан! Молодец! (*Девушкам.*) Знакомьтесь, мой лучший друг Валентин! Что за забором встал, заходи, садись!

Валентин Петрович. Лучше ты выйди.

Тигран (*тревожно*). Почему?

Валентин Петрович не отвечает, тем не менее Тигран, извинившись перед девушками, выходит.

Они отходят чуть в сторону от кафе.

Валентин Петрович. Так вот как ты, сукин сын, Гусева ищешь!

Тигран. Ищу, мамой клянусь, ищу! Вот… (*Роется в карманах, вынимает смятые, вырванные из книги «желтые листы» с рубрикой: «Медицина».*) Все доктора Гусевы тут.

Валентин Петрович. Глазник Гусев нужен!

Тигран. И глазников полно. Очень большой город. Я звонил, галочкой отмечал – такого, кто нам нужен, нету пока.

Валентин Петрович смотрит: часть фамилий первого листа помечены.

Валентин Петрович. Ясно, еще полгода работы и… А ты и дурак еще к тому же. (*Скомкав и бросив листы в урну.*) Приятного отдыха.

Поворачивается, чтобы уйти.

Тигран. Зачем обижал? Э!.. А… это?

Шевелит пальцами.

Валентин Петрович кивает на «элитные» часы на его руке.

Валентин Петрович. У тебя часы дорогие. Тут за углом сразу купят.

Валентин Петрович у здания Санкт-Петербургской мэрии. Проходит мимо главного входа, справляясь с бумажкой, отсчитывает один из боковых подъездов, входит в него.

В большой комнате, уставленной шкафами с папками и картотеками, одна девушка прогоняет списки на компьютере, вторая роется в ящике с карточками. Валентин Петрович ждет.

Девушка (*покачав головой*). В городе практикующего офтальмолога, работавшего в 80-е годы в Дилижане, Армения, нет. У тебя нет, Зин? (*Вторая девушка качает головой.*) Может, в области.

Валентин Петрович. Всю область объездить?

Девушка. Зачем? Сведения по области – соседняя дверь.

Больница – вернее ее назвать больничкой – расположена в деревянном здании, похожем на бывшую большую дачу с пристройкой. Валентин Петрович поднимается на крыльцо, возле которого ходят куры…

…затем – по скрипучей крутой лестнице – на третий этаж, видимо, бывшую мансарду. В крохотной приемной перед кабинетом с надписью: «Офтальмолог Гусев» никого нет. Валентин Петрович стучит в дверь, оттуда раздается неприветливый голос: «Да!»

Доктор Гусев, сухой старичок желчного, недоброго вида, сидящий за столом, не глядя на вошедшего, показывает ему на стул, стоящий в углу напротив таблицы с разновеликими буквами.

Доктор Гусев. Вон там садитесь. На что жалуетесь?

Валентин Петрович. Я лично ни на что.

Доктор впервые поднимает голову и вопросительно смотрит.

Валентин Петрович. Я слышал о вашем методе лечения дистрофии сетчатки…

Доктор Гусев (*внезапно взрываясь*). Метод?.. Нету никакого метода и не было никогда!.. Кто вас сюда послал? Не было метода, и вообще он не может существовать в природе – вот вам мой ответ, и не смею дольше задерживать!..

Но Валентин Петрович продолжает сидеть.

Поставив папку для рисования на колени и прикрепив к ней Олину фотографию, Рубен рисует. Зачеркивает нарисованное и начинает снова. На ватмане уже много забракованных портретов… Рубен наносит линии все решительнее, смелее, будто режет карандашом ватман. И с каждым штрихом новый графический портрет девушки проявляется на бумаге все четче, лаконичнее, завершеннее. И все больше обретает черты Оли. Смеющееся лицо, резкий полуоборот головы…

Теперь Валентин Петрович уже допущен до стола – сидит напротив доктора, и пыл доктора Гусева поутих.

Доктор Гусев. …и конечно, как всегда у нас, завистники подняли шумиху: метод ненаучный, шарлатанство, сетчатка не поддается восстановлению! Я привожу излеченных больных – слушать не хотят… Ну и я, по молодости тогдашних лет, не стал спорить, хлопнул дверью и уехал в Армению, в Дилижан. Там офтальмологией заведовал мой друг, однокурсник. Поверил, разрешил операции. И все проходили блестяще!

Валентин Петрович. В Дилижане вас до сих пор помнят и боготворят.

Доктор Гусев. М-да? Приятно. Только вот я все забыл. Друга сменили, и снова началось: шарлатанство, такого не может быть. А я, знаете, не боец. Надоело. Вернулся сюда… в городе не устроился, но мне и здесь хорошо. Очки старушкам подбираю.

Валентин Петрович. А одна старушка из Армении до сих пор в вас одного верит.

Доктор Гусев. Приятно. А что у нее?

Валентин Петрович. Сетчатка. Практически слепая. Девяносто два года.

Доктор Гусев разводит руками.

Доктор Гусев. Ну, дорогой! Я хоть что-то и умел когда-то, но чудес не бывает. Да и забыл я все… забыл, забыл, забыл. Нет. Нет и нет. И где я буду это делать, тут операционная совсем примитивная. Идите к Федорову, Коновалову… Мало ли признанных светил. У них современнейшая техника, лазеры, шмазеры…

Валентин Петрович. А она в вас верит.

Доктор Гусев. Мало ли кто во что верит. В черта, в Перуна, летающие тарелки… А если я обману ее веру? Я вам сказал: я все забыл! Нет! Уходите и не мешайте работать.

Валентин Петрович. Не верю, что забыли, – хотите забыть. А руки – они все помнят. Кто работал руками – знает.

Доктор Гусев пристально смотрит на него, потом – на свои руки, шевелит длинными, гибкими пальцами. Некоторое время молчит.

Доктор Гусев. И где она, ваша протеже? В Армении?

Валентин Петрович. Здесь. Специально к вам приехала.

Валентин Петрович и Ашхен Захаровна лежат в широкой постели. Вдалеке играет тихая музыка. Валентин Петрович что-то пишет в своем ежедневнике.

Ашхен Захаровна. Что ты там все пишешь? Вместо того, чтобы обнять наконец любимую жену.

Валентин Петрович обнимает ее одной рукой, привлекает ее голову себе на плечо – но исхитряется при этом продолжать писать.

Валентин Петрович. Список продуктов, чтоб завтра не забыть. Гусев сказал, кормят там плохо, велел привозить побольше витаминов. И кое-какие операционные материалы поискать в аптеках.

Ашхен Захаровна. Отчаянная все-таки бабка, тетя Шушан. Я когда эту так называемую больницу увидела и тем более доктора – едва сдержалась, чтоб не забрать ее назад.

Валентин Петрович. Он сказал – хуже все равно не будет.

Ашхен Захаровна. Одно утешение. (*Прислушивается к музыке.*) Рубенчик нам что, колыбельную поставил?

Валентин Петрович. Ему под музыку лучше рисуется. Вообще, упрямый оказался парень, не ожидал. И вовсе в рисунке не слаб… просто был страх перед линией, это бывает у начинающих графиков. Молодец!

Ашхен Захаровна (*посмотрев ему в глаза*). А ты?

Валентин Петрович. Я тоже, а что?

Ашхен Захаровна. А то ты не знаешь.

Валентин Петрович. Ой, может, не будем начинать старую песню, а?

Ашхен Захаровна (*приподнявшись*). Будем, всегда будем! Да!.. Да, мало нам тебя как мужа, как отца – мало! Две недели в рейсе, да не просто: сначала в Москву, там на свой владивостокский, потом из Москвы обратно… Так он еще это фотоателье в Бологом прикупил!

Валентин Петрович. Я тебе объяснял. Продавалось совсем по дешевке – грузин срочно домой уезжал. Место бойкое, пристрелянное, у вокзала. Работаю несколько дней, а запись ко мне – за месяц.

Ашхен Захаровна. Там больше фотографов нет?

Валентин Петрович. Есть, все халтурщики. А мои фото сразу понравились, я ж все-таки немножко художник. В меня поверили.

Ашхен Захаровна. И все-то в тебя верят: и Рубен, и тетя Шушан, и даже этого доктора заставил в себя поверить! Прямо божество какое!

Валентин Петрович. Уж какой есть.

Ашхен Захаровна. Очень скромно!

Она снова опускает голову, но на этот раз отвернувшись от Валентина Петровича. Тот откладывает ежедневник, наклоняется к ней, целует.

Валентин Петрович. Родная моя… мне тоже вас страшно, до тоски не хватает… но меня с детства учили: мужчина – это тот, кто приносит в дом деньги. «Микра» наша – она наполовину на фотках заработанная. А рейсы… не могу я их вот так сразу бросить – полжизни в них. Вот, бог даст, доживу до пенсии…

Ашхен Захаровна (*не оборачиваясь, зло*). Я до этого времени уже точно не доживу!

Валентин Петрович ласково гладит ее по плечу.

Валентин Петрович. Говорил – не заводи разговора. Ты мне лучше скажи, когда выберешь времечко в мою хибару по грибы съездить. Устала ты… тебе оторваться надо от своего операционного стола. (*Молчание.*) Вот так – мало нас друг другу, а драгоценное время на молчанку тратим… (*Он снова берет ежедневник, что-то пишет в нем.*) Ты не знаешь, где у нас ближайший магазин автодеталей?

Ашхен Захаровна (*усмехнувшись*). Тоже прикупить хочешь?

Валентин Петрович. Нет. Бендикс в стартере бэушный на техобслуживании поставили, по звуку чую. Менять надо.

Оля, возбужденная и радостная, как вихрь врывается в квартиру, сбрасывает в разные стороны туфли и бежит, зажигая повсюду свет – хоть на улице солнечно, – в свою комнату. Вынимает из сумочки диск, вставляет его в компьютер и выводит звук на полную мощность. Гремит что-то суперпопсовое. Входит Елена Борисовна.

Оля обнимает удивленную мать, движется с ней по комнате, влекомая ритмами музыки.

Оля. Да будет свет, да будет музыка!.. «Токио-отель»! У Машки скачала, я сто лет мечтала иметь!

Елена Борисовна. Для тебя это такой праздник?

Оля. Да! И не только! Информатика – сто баллов!

Елена Борисовна удивленно переводит взгляд на настенный календарь.

Оля. Да, сегодня сдала! Я тебе нарочно сказала, что буду сдавать в пятницу, чтобы ты сегодня не волновалась. Сто вместе с моими – двести сорок, на десять баллов выше проходного! Разве не праздник?!

Она подхватывает мать и вовлекает ее в свой танец. Но Елена Борисовна не долго выдерживает такой способ выражения радости и радуется по-своему: обнимает и покрывает поцелуями дочку.

Елена Борисовна. Это же… наверное, надо как-то отметить!

Оля. Вообще-то мы с Машкой уже немножко отметили… Главное – теперь можем ехать!

Елена Борисовна. Куда?

Оля. К папцу по грибцы!

Елена Борисовна. Но он нас пока не звал…

Оля. А если приедем – он что, не обрадуется? (*Оля подбегает к календарю.*) Смотри: в понедельник он прямо с рейса поехал в Бологое, там у него в колледже набор. Дольше пятницы набор не продлится – выходные. И неужели он тут же не мотанет в свою хибару, набрать нам грибов?

Елена Борисовна. Надо хотя бы позвонить, узнать, как точно доехать…

Оля. Никаких звонков! Сюрпризом прикольнее!

Елена Борисовна. Следи за речью.

Оля. Ну… веселее, если хочешь. А дорогу я, как кошка, нюхом чую!

У платформы стоит поезд «Санкт-Петербург – Ереван». Возле вагонного окна Ашхен Захаровна, Валентин Петрович и Рубен. Шушан Арамовна уже в вагоне, выглядывает в открытое окно. На глазах у нее темные очки. Из вагона появляется Тигран, забирает очередной чемодан и снова скрывается в вагоне.

Ашхен Захаровна. Что же вы так рано уезжаете, тетя Шушан? Или уже надоело на нас смотреть?

Шушан Арамовна. На вас я уже всласть насмотрелась, дорогие. (*Снимает очки – глаза у нее ясные, только видны легкие шрамчики вокруг.*) Ай, как это хорошо – видеть! Дай бог доктору Гусеву здоровья до ста лет! (*Надев очки.*) Только он сказал, что это счастье может быть ненадолго… Хочу успеть горы посмотреть, они мне десять лет снились.

Тигран (*появляясь в окне рядом*). Эх, жалко уезжать, хороший город Петербург.

Поезд медленно трогается. Провожающие идут рядом.

Шушан Арамовна. Люди в нем хорошие.

Снова сняв очки, благодарно смотрит на Валентина Петровича.

Тигран. Тетя, не надо так очки часто снимать.

Шушан Арамовна. Помолчи, бездельник. Хочу получше его запомнить, ведь, наверное, больше не увижу. (*Валентину Петровичу.*) Дай тебе бог на всю жизнь счастья, сынок, и низкий тебе поклон от тети Шушан.

На глазах ее появляется слеза – и скрывается за вновь надетыми очками. А потом скрывается и окно вагона, поезд движется все быстрее.

Ашхен Захаровна берет Валентина Петровича под руку, прижимается щекой к рукаву.

Ашхен Захаровна. И от меня низкий поклон. За всё.

Они возвращаются с вокзала, Ашхен Захаровна за рулем.

Ашхен Захаровна. Ну, теперь и нам можно ехать.

Валентин Петрович смотрит на нее вопросительно.

Ашхен Захаровна. Или ты нас уже не приглашаешь? Я на выходные от дежурства освободилась. И у тебя, говоришь, завтра в ателье начинается «фотосессия».

Рубен. У меня послезавтра пересдача.

Валентин Петрович. Тогда… Так, может, даже лучше – что вам в Бологом делать? А я за три дня отщелкаю там клиентуру – и… (*Рубену.*) Как в мои лесные дебри проехать – помнишь?

Рубен. Я все зарисовал.

Валентин Петрович. А зачет ты пересдашь, я уверен.

Рубен. Я тоже.

Валентин Петрович. Тогда – машина теперь в порядке – жду в субботу!

К перрону приближается поезд «Санкт-Петербург – Оренбург».

Оживились, высыпали на перрон продавцы – в основном это женщины всех возрастов с корзинами, мешочками и кульками с грибами. Среди них мы видим Валентина Петровича в одеянии грибника – резиновые сапоги, старая порыжелая куртка. В руках тоже корзина, полная белых.

Поезд еще не успевает остановиться, как из него выскакивают пассажиры, и все громче становится разноголосый крик продавцов: «Грибочки, грибочки… белые, подосиновые… дамочка, дешево отдам».

К Валентину Петровичу тоже подходит полная пассажирка в халате, за ее спиной маячит толстый мужчина в майке.

Пассажирка (*мужчине*). Вася, ты посмотри, какие красавчики!.. Они не червивые?

Валентин Петрович. Обижаете, хозяйка.

Пассажирка. И сколько за все?

Валентин Петрович. Пятьсот, включая корзину.

Пассажирка. Так дорого?

Валентин Петрович. Отборные. Из экологически чистых мест.

Пассажирка. Вася, дай четыреста. (*Валентину Петровичу.*) А корзину мы сейчас опорожним и вам отдадим.

Валентин Петрович. Ну, если не забудете… (*Берет деньги, отдает корзину.*) Ешьте на здоровье!

Покупатели уходят с корзиной, их сменяют новые.

Вторая пассажирка. А больше у вас нет?

Валентин Петрович. Пока нет.

Покупатели разочарованно оставляют Валентина Петровича и вступают в торги с другими грибниками. Однако Валентин Петрович с места не уходит, и скоро мы поймем, что он ждет, когда откроется дверь остановившегося как раз

напротив него вагона-ресторана. Наконец в ней появляется шеф-повар и приветственно машет Валентину Петровичу.

Шеф-повар. Наше вам! Чего в прошлый раз не пришел?

Валентин Петрович. В рейсе был.

Шеф-повар. А у меня от пассажиров к пассажирам молва пошла о скором оренбургском – все требуют грибную селянку. Принес?

Валентин Петрович. А как же.

Он кивает на неприметное нам раньше нечто за его спиной, прикрытое брезентом.

Шеф-повар кричит что-то в глубь вагона, оттуда появляются его помощник, официант и официантка. Раскрыв брезент, они начинают переносить в вагон обнаружившиеся под ним корзины с грибами.

Шеф-повар (*отмечая на бумажке*) …две, три, четыре… пять. С тарой по пятьсот, как всегда?

Валентин Петрович. За тару вычти, а то будете сейчас вытряхивать – переломаете в спешке, жалко гриба. Только верни в следующий раз.

Шеф-повар отдает ему деньги и поднимается обратно в вагон-ресторан.

Шеф-повар. Ну, теперь мне на пару рейсов точно хватит!.. Готовь еще!

Поезд начинает тихонько трогаться. Уплывает вагон-ресторан. Плывут мимо соседние вагоны.

Женский голос. Товарищ грибник!.. Который с отборными!..

Валентин Петрович оборачивается – на площадке проезжающего вагона стоит полная пассажирка и размахивает его корзиной. Он подбегает и подхватывает брошенную корзину.

Валентин Петрович. Не забыли. Спасибо!..

Валентин Петрович в том же одеянии, что был на перроне, идет с корзиной по лесу. Идет по-хозяйски, и видно, что в хорошем настроении. Часто приседает, срезая очередной гриб. Не вставая, осматривается вокруг: вон еще один боровик, не видный сверху, еще… С одного присеста корзина заметно наполняется. Он встает и идет дальше, шевеля палкой прелую листву.

Вот уже корзина наполнена доверху, и лес заметно поредел. Светит сквозь деревья низкое заходящее солнце, птички еще поют… Неторопливой походкой удачливого охотника и сбытчика Валентин Петрович выходит на опушку, откуда виден уже его маленький лесной домик. Взгляд Валентина Петровича радостно оживляется – из-за угла дома виднеется задок красной «Ниссан Микры».

Он ускоряет шаг, но, когда подходит к дому, резко останавливается, потрясенный открывшейся ему полной картиной.

Две красные машины застыли по обе стороны домика в отдалении друг от друга – как на бандитской «стрелке», возле «Микры» стоят Ашхен Захаровна с сыном, а возле «пятерки» – Елена Борисовна с дочкой.

Валентин Петрович непроизвольно делает шаг назад, но его уже увидели.

И он медленно и обреченно направляется к домику.

Подойдя к домику, Валентин Петрович ставит корзину на землю и кладет на нее палку – как будто слагает оружие на милость победителя. Но в лицах победительниц милости нет…

Елена Борисовна. Грибы настоящие. (*Оле.*) А ты говорила – на перроне покупает.

Оля. Только он сам ненастоящий!

Елена Борисовна. Почему же. Это он и есть, в самом настоящем своем лице.

С другого фланга голос подает Ашхен Захаровна.

Ашхен Захаровна. Как прикажешь нам всё это понимать?

Валентин Петрович. Да вы уже, наверное, все поняли и обсудили.

Ашхен Захаровна. Поняли – но обсуждать с незнакомыми людьми не собираюсь.

Обе стороны действительно стараются игнорировать друг друга – кроме Рубена, который нет-нет, да и взглянет на Олю, причем с каким-то непонятным удивлением.

Елена Борисовна. Ты бы хоть как путеец по профессии расписание составил, чтоб не сталкивались поезда.

Ашхен Захаровна (*с жестокой усмешкой*). Вы ошибаетесь, милая, никакой он не путеец. Я вчера звонила в управление, думала попросить, чтобы его перевели с дальнего рейса. А мне ответили, что бригадир с такой фамилией уже пять лет на владивостокском рейсе не работает. И ни на каких других тоже. Так что у него другая профессия – двоеженец!

Валентин Петрович (*даже вздрогнул*). Я?

Елена Борисовна. А кто?

Валентин Петрович, похоже, и вправду поражен таким приговором.

Валентин Петрович. Вы не поверите… Конечно, вы сейчас ничему не поверите… Но мне это слово никогда в голову не приходило… У тех, наверное, корысть, а я… Хотя – да, наверное, и у меня корысть, раз не могу без вас. Но такая корысть разве грех…

Ашхен Захаровна. Вранье – грех! Теперь уж не знаю, Рубен, верить ли в его фотоателье? И хибарка-то, смотрю, не такая уж развалюха, и дворик ухоженный. Может, еще сегодня гостей ждешь? Признавайся, чтоб уж не быть совсем в дурацком положении!

Валентин Петрович. Нет у меня никого, кроме вас.

Ашхен Захаровна. Кого? Их или нас? Не знаю, что они думают… но меня ты смертельно оскорбил, Рубена оскорбил… Ты память Самвела оскорбил… проходимец!

Валентин Петрович качает головой, а Оля все настороженнее вглядывается в его бледнеющее на глазах лицо.

Валентин Петрович. Зачем ты так… Если бы не этот несчастный случай сегодня… разве я давал раньше хоть какой повод тебе… и тебе, Елена, говорить такие слова?..

Ашхен Захаровна. Слова ему не нравятся! Это не слова, а констатация факта! Проходимец и двоеженец!

Рубен (*тихо*). Мама…

Ашхен Захаровна. Или ты считаешь, что для христианина иметь две семьи да еще изворачиваться, чтобы это скрыть, нормально?

Валентин Петрович (*чуть пошатнувшись*). Одна у меня… Одна семья… вы…

Оля. Мать, ему плохо!

И действительно, побледнев добела, Валентин Петрович начинает оседать на землю. Рубен бросается и, поддержав, смягчает его падение. К лежащему Валентину Петровичу подбегают Елена Борисовна и Оля.

Но Ашхен Захаровна отстраняет их, приседает рядом, одной рукой профессионально расстегивает и ослабляет Валентину Петровичу воротник, другой щупает пульс.

Ашхен Захаровна. Спокойно, я врач.

Валентин Петрович лежит на единственном в спартанской обстановке домика топчане. Сапоги и куртка его сняты, глаза закрыты. Ашхен Захаровна готовит шприц для укола, на столе маленький медицинский несессер. Елена Борисовна удобнее поправляет подушку, укрывает ноги Валентина Петровича тощим одеялом. Рубен и Оля тут же.

Елена Борисовна. Надо «скорую помощь» вызвать.

Рубен. Я съезжу.

Ашхен Захаровна. Не надо. Острая сосудистая недостаточность головного мозга. Проще – обморок. (*Она резким мужским жестом хирурга всаживает шприц в руку Валентина Петровича.*) Теперь будет спать.

Елена Борисовна смотрит на нее подозрительно.

Елена Борисовна. Вы что ему вкололи?

Ашхен Захаровна. Не бойтесь. Не вечным сном. Я все-таки клятву Гиппократа давала. Собственно, только поэтому я еще здесь. (*Садится на табуретку у стола, за которым сидит и Елена Борисовна, и осматривает стены, увешанные их фотографиями.*) Разнообразная галерея. И блондинки, и брюнетки. Вы у него лучше получаетесь.

Елена Борисовна. Зато вас больше.

Ашхен Захаровна. Может, потому что он брюнеток любит больше?

Елена Борисовна. А может, нам с вами не надо сейчас ссориться?..

Ашхен Борисовна смотрит на стоящих у стены детей.

Ашхен Захаровна. Вы пошли бы погуляли.

Оля. Куда?

Ашхен Захаровна. По грибы сходите. Вы же, насколько я понимаю, тоже за грибами приехали.

Рубен, сообразивший все раньше Оли, тянет ее за рукав, и они выходят.

Ашхен Захаровна. Я нарочно вколола ему снотворное. Ведь нам никуда не деться от разговора?

Ребята сидят во дворе домика на штабеле сложенных поленьев.

Оля. Он не умрет?

Рубен. Нет. Мама все правильно говорит.

Оля. А я его так любила… один раз даже прямо в любви объяснялась – когда он мне помог в универ поступить… Теперь в напряг даже вспомнить.

Рубен. А я и сейчас люблю.

Оля смотрит на него недружелюбно.

Оля. Ты – предатель! Неужели тебе за мать не обидно?

Рубен. Обидно. Но он шесть лет был мне как отец. И друг. Это тоже нельзя предать.

Оля. А вас твой отец тоже бросил?

Рубен. Он умер.

Оля. А я своего вообще из жизни вычеркнула – подонок он был и негодяй. Вот папец был настоящий отец. Как теперь без него…

Рубен. Если ты назвала человека отцом – он всегда отцом и останется.

Оля. Какой ты весь из себя правильный… (*Помолчав.*) А ты чего на меня все время пялился, когда мы там стояли?

Рубен. Смотрел и смотрел. Тебе что?

Оля. Ничего… Тебе что было сказано? Иди грибы собирай.

Рубен. А ты?

Оля. А мне это уже неинтересно. (*Она вставляет наушник, включает плеер, как всегда, на полную громкость. Рубен морщится.*) Чё кривишься? Это «Грин Дей»! Последний альбом.

Рубен. Попса. Последнего разбора.

Оля. Да это сейчас все слушают!

Рубен. Дураки. Кто настоящей музыки не слышал.

Оля. Это отстоя всякого? «Битлов»? «Роллингов», что ли, всяких?

Рубен. Не «всяких». А это и есть настоящий рок.

Оля. Чем же он «настоящий»?

Рубен. В нем есть жизнь, мысль и дух. А не теперешнее «блям-блям» на тупого потребителя.

Оля (*с ехидством*). Может, тебе и «Песняры» в кайф?

Рубен. Тоже неплохо. В своем роде.

Оля отодвигается и смотрит на него, как на ненормального.

Оля. Ну урод! А я тогда тоже смотрела и думала: вот, наверное, парень какой умный, продвинутый. Не нравится слушать – в лес иди, птичек слушай.

Рубен. Никуда я не пойду – вдруг матери что понадобится.

Он втыкает в ухо наушник, включает свой плеер и тоже слушает. Свое.

Елена Борисовна. …теперь вы тоже понимаете, как мне было плохо, когда он появился. Я бы без него не выжила.

Ашхен Захаровна. Я бы выжила, конечно… Но как бы моя дорога в медицину сложилась – не знаю.

Елена Борисовна тревожно смотрит на топчан.

Елена Борисовна. Он повернулся…

Ашхен Захаровна. Ничего. Вы тоже не по стойке смирно спите. (*Поправляет сползший плед.*) Да, нам обеим повезло – он встретился нам как подарок судьбы. Извините, если я вначале сказала вам что-то резкое…

Елена Борисовна. И вы тоже… Но он ведь не виноват, что потом обе семьи стали для него одинаково родными… Ведь и в истории русской литературы такое было: Тютчев, например, с Эрнестиной Федоровной и Денисьевой…

Ашхен Захаровна. У Денисьевой это кончилось смертью от чахотки. Вы кому ее роль предлагаете – мне или себе?..

Елена Борисовна молчит, испуганно покачивая головой: что вы, что вы, никому…

Ашхен Захаровна. Тогда вы, надеюсь, понимаете, что, как это ни горько, даже трагично, так дальше продолжаться не может?

Елена Борисовна. Не может… наверное…

Ашхен Захаровна. И что сам Валентин не сможет сделать выбор.

Елена Борисовна. Не сможет.

Ашхен Захаровна. Поэтому выбор придется сделать нам. Вы ведь не откажетесь от него в мою пользу, и я не откажусь – в вашу. Значит, выбор один: мы должны отказаться от него обе. И сделать это решительно и немедленно.

Елена Борисовна обреченно смотрит на нее, потом на мирно спящего Валентина Петровича.

Ашхен Захаровна. Женщина обязана быть сильней слабого, запутавшегося мужчины. Так лучше будет всем. И самому Валентину в первую очередь.

Елена Борисовна. А детям?..

Дети чистят грибы, увлеченно осваивая новое занятие, и бросают очищенные в ведро с водой.

Оля. Прям слюнки текут, как хавать хочется. А плитка тут какая-нибудь есть?

Рубен. Вон, кажется.

Он кивает в угол дворика, где в закутке с рукомойником виднеется маленькая переносная железная печурка и какая-то посуда, в том числе сковорода.

Оля. А ты жарить грибы умеешь? Я нет.

Рубен. Я тоже. Но первобытный человек ведь научился, и мы научимся. Давай ты чисти, а я попробую огонь разжечь.

Взяв несколько полешек, идет к кухонному закутку.

Оля провожает его взглядом, в котором промелькнуло что-то вроде уважения.

Оля. Слушай, а что ты на меня все-таки так пялился тогда? Ты ведь не просто так смотрел.

Рубен (*выволакивая печурку*). Это тайна.

Оля. Ну вот, блин, теперь я еще больше думать буду. Никогда не расскажешь?

Рубен. Наверное, расскажу, не удержусь. Но не сейчас.

Он кладет полешки, поджигает бересту, пытаясь их разжечь. Оля чистит грибы, напевая что-то попсовое. Спохватывается.

Оля. Извини, я забыла, что ваше нежное ухо, сэр, этого не переносит.

Рубен. Да ничего, я к такому, как к уличному шуму, привык. Не замечаю.

Оля. Ну и гадина ж ты все-таки!.. Слушай, а клево – пока они там разборки устраивают, у нас уже будет готов ужин!

Рубен. Только масла нет.

Оля. А нужно? (*Спрыгивает с поленницы.*) В машине пошарю, мы ведь продукты сюда везли.

Ашхен Захаровна. ...так что им проще. Они уже на свою дорогу встали... и скоро даже мы им не особенно будем нужны.

Елена Борисовна (*грустно*). «Уйдут, придут и вновь оставят дом»... Есенин, помните?

Валентин Петрович снова заворочался на топчане.

Елена Борисовна. Кажется, он просыпается.

Ашхен Захаровна (*посмотрев на часы*). Так и должно быть.

Торжественно открывается дверь, и появляются Оля и Рубен с большой дымящейся сковородкой в руках.

Оля. Родители! Ужин готов!

Елена Борисовна. Батюшки! Это кто же постарался?

Рубен. Совместное производство.

Ставит сковороду на стол.

Елена Борисовна, за неимением ничего другого, пальцами вылавливает кусок гриба, обжигаясь, пробует.

Елена Борисовна. Мм… для первого опыта, конечно… Но это поправимо. Где тут что у него…

Она открывает шкафчик на стене, находит соль, солит. В это время проснувшийся Валентин Петрович открывает глаза и приподнимает голову с подушки.

Валентин Петрович. Грибным духом повеяло… Или это еще во сне?

Ашхен Захаровна. В жизни, в жизни. Сны кончились.

Елена Борисовна (*присев рядом и гладя его руку*). И все с тобой в порядке, просто голова немного закружилась.

Валентин Петрович оглядывает присутствующих.

Валентин Петрович. Я думал, вы тут уже перестреляли друг друга…

Елена Борисовна. Наоборот. Ашхен Захаровна мне все рассказала, и я ей, и мы поняли, какой ты прекрасный, замечательный человек.

Валентин Петрович (*помедлив*). И что же вы решили?

Елена Борисовна встает.

Елена Борисовна. Давай сейчас обойдемся без вопросов. Тебе не надо волноваться, а дети нам дивный ужин приготовили. Садись, поешь своих грибков. Где у тебя тарелки, вилки?..

Оля. Тарелки я нашла.

Расставляет на столе разномастную посуду.

Валентин Петрович. Приборы на подоконнике… только вилка одна…

Рубен (*доставая «приборы» из банки на подоконнике*). Ничего, и ложки пойдут.

Елена Борисовна раскладывает грибы по посудинам, все как могут рассаживаются вокруг стола, пробуют.

Ашхен Захаровна. Как ни странно, даже вкусно.

Елена Борисовна (*Валентину Петровичу*). А ты чего не ешь?

Валентин Петрович в задумчивом созерцании окружающего сидит над нетронутой тарелкой.

Валентин Петрович. Смотрю… Вот если бы можно было всегда так: чтобы все люди были одна семья и все за одним столом… Как тысячи грибов в одном лесу…

Елена Борисовна. Ты что? (*Тихо Ашхен Захаровне.*) Он не… глючит?..

Оля (*с полным ртом*). Мать, следи за речью!

Валентин Петрович. Нет. Не глючу. Я хочу сказать – вот гриб… (*Подцепляет на вилку кусок шляпки.*) Сорван около дома. Но гриб – это ведь только крохотный отросток грибницы… перепутанной, сложнейшей, как ветки железных дорог, сети нитей… которая его и рождает, и питает, и растит… и она тянется под землей иногда на много километров. А люди и не подозревают, что этот гриб – родной брат тому, что вырос в совсем другом конце леса.

Оля. Правда? Во дает природа!

Валентин Петрович. Она знает, что делает. (*Улыбнувшись.*) Например, напоминает человеку, что он не ел с утра.

Принимается наконец за еду.

Ашхен Захаровна. Человек не гриб.

Валентин Петрович. Увы.

Ашхен Захаровна (*после паузы*). У нас есть один вопрос, из чистого любопытства, – можно?

Валентин Петрович. Вопросы не я запрещал.

Ашхен Захаровна. Ну из проводников ты ушел, и правильно – все понимали, что это тебе тяжело. А фотоателье и, как я узнала, еще колледж какой-то – они на самом деле существуют или это тоже миф?

Валентин Петрович. А какая вам теперь, девочки, разница? Деньги я все равно буду присылать, хотите или не хотите. А откуда они… могу одно сказать – я их никогда в жизни не воровал. Удовлетворил любопытство?

Елена Борисовна. Прости…

Ашхен Захаровна ничего не говорит, уткнув глаза в тарелку, словно стыдясь заданного вопроса. И Валентин Петрович снова принимается за еду.

Все едят молча. И со стороны не скажешь, что случилось что-то непоправимое. Просто дружная, проголодавшаяся семья…

За окном заметно стемнело. Со стола все убрано, во дворе слышен плеск воды и звон моющейся посуды.

Ашхен Захаровна делает Валентину Петровичу укол.

Ашхен Захаровна. Это для профилактики, на всякий случай. Полежи немного, отдохни.

Уложив Валентина Петровича, она выходит и за дверью натыкается на притаившуюся Елену Борисовну.

Елена Борисовна (*шепотом*). Вы ему снова что-то вкололи! Опять снотворное?

Ашхен Захаровна выводит ее во двор, где они уже говорят громко.

Ашхен Захаровна. Да. Потому что момента прощания никто из нас не перенесет.

Елена Борисовна. Это жестоко.

Ашхен Захаровна. Медицина вообще вещь жестокая. Но иногда необходимая.

Елена Борисовна. Неужели мы сейчас уедем и бросим его вот так?

Ашхен Захаровна. Сейчас не уедем. Во-первых, я как врач не имею права уехать, не проверив еще раз его состояние. А кроме того – темно уже… в темноте мы уж точно дороги не найдем. Ничего, светает рано, переночуем. Заодно и сочиним ему свое последнее «прости».

Увидев, что Елена Борисовна, отвернувшись, беззвучно плачет, Ашхен Захаровна мягко трогает ее за плечо.

Ашхен Захаровна. А уехать, ничего не объяснив, было бы совсем уж жестоко.

Горит керосиновая коптилка. Валентин Петрович спит на своем топчане. И женщины, примостившись кто где и кое-как, спят. А может, только делают вид, что спят…

Рубен и Оля в полукружии света от ярко разгоревшейся печурки. Оля слушает в наушник мелодию с плеера Рубена, который у него в руках.

Оля. Ну вот это еще ничего… А это кто?

Рубен. Джим Моррисон.

Оля. Никогда не слышала.

Рубен. Послушай.

Он отходит к машине и приносит свою рисовальную папку.

Оля (*оживившись*). Меня рисовать будешь?

Рубен. Уже.

Оля. Что уже?

Рубен раскрывает папку на знакомом нам рисунке девичьего лица и показывает его Оле.

Рубен. Вот почему я на тебя так смотрел.

Оля. Ой… Я!.. Когда ты успел? (*Она сбрасывает наушник, а мелодия Light my fire продолжает тихо звучать.*) Ты же меня никогда раньше не видел?

Рубен. Только на фото, у отца нашел. Но я не знал, что это ты. Просто оно как бы само просилось на рисунок… и вот нарисовалось. Еще неделю назад.

Оля. Слушай, ну это чудо… Может, ты ясновидящий? Я по телеку позавчера передачу видела. Некоторые вот так, в подробностях, предвидят все свое будущее…

Рубен. Это уже не будущее.

Оля. А что?..

Рубен молча и твердо смотрит в ее широко распахнутые красивые глаза…

Почти рассвело. Прогорел костер. Распеваются птицы. Из домика выходит Елена Борисовна.

Елена Борисовна. Так и не спали?

Оля (*схватив рисунок*). Мать, ты посмотри, что он…

Но тут Оля осекается, потому что замечает: мать собрана в дорогу и с сумкой, а за ней, тоже собранная, выходит Ашхен Захаровна.

Оля. Вы куда?..

Елена Борисовна. Уже светло, можно ехать.

Оля. А он как же?

Ашхен Захаровна. С ним все хорошо, я прослушала и проверила. Он еще поспит немного и проснется.

Рубен. А попрощаться?

Ашхен Захаровна. Мы с ним попрощались, как только все вместе подъехали сюда, – разве ты не понял?

Рубен. Я не прощался.

Оля (*посмотрев на Рубена*). И я.

Ашхен Захаровна. Мне на операцию к девяти. И у Елены Борисовны тоже дела – в школе.

Елена Борисовна (*отводя глаза*). Да… тоже. Совещание по подготовке…

Оля. Ну как же это?.. Взять – и свалить…

Елена Борисовна (*машинально*). Опять словечки… «свалить»…

Оля. Да отлипни ты хоть сейчас с этим!.. Дурдом какой-то. Да, именно так это и называется – «свалить»! Свалить и бросить больного человека в глухом лесу!

Ашхен Захаровна бросает сумку в машину.

Ашхен Захаровна. Он не больной.

Оля. Все равно… пережил такое потрясение! Нет, я сейчас не поеду.

Рубен. И я. А вдруг ему снова станет плохо или что-нибудь понадобится?

Елена Борисовна тоже кладет в машину сумку, о чем-то при этом раздумывая.

Елена Борисовна (*повернувшись, почти весело*). Ашхен Захаровна, может, они правы – чего им ехать? Хоть воздухом подышат, а то все лето в городе. Имеют право отдохнуть после экзаменов и зачетов?

Ашхен Захаровна смотрит на детей, стоящих, как комсомольцы на допросе, плечом к плечу. Улыбается, едва заметно.

Ашхен Захаровна. Имеют.

Рубен. Мы на электричке приедем, отец нам покажет, как до станции добраться.

Ашхен Захаровна. Только не обсуждайте с ним нас. Это уже ни к чему.

Рубен. Не маленькие.

Ашхен Захаровна. Я вижу. Позвоните, если задержитесь.

Женщины садятся в машины, Оля подбегает поцеловать мать через окошко, Рубен и Ашхен Захаровна обмениваются на прощание традиционным, видимо, для них жестом: «но пасаран».

Машины трогаются одна за другой по узкой лесной дорожке.

Оля и Рубен смотрят им вслед, пока те не скрываются за деревьями, и – как мы обнаружим, опустив взгляд камеры чуть пониже, – крепко держа друг друга за руку…

Стало совсем светло, луч солнца пробился в комнату. Валентин Петрович просыпается, садится. Оглядывается – все в комнате прибрано, сумок нет. Видит исписанный лист бумаги на столе. Уже все поняв, берет, читает.

«Прости нас, дорогой, и по-прежнему любимый! Мы бесконечно благодарны тебе за то, каким спасительным подарком судьбы ты появился в наших жизнях… Но ты сам должен понимать, что теперь другого выхода у нас нет…» – успеем мы прочитать вместе с Валентином Петровичем, да и сам он, не дочитывая до конца, отложит послание.

Валентин Петрович. Все правильно, и вопросов нет.

Но все-таки он выходит на крыльцо поглядеть. Нет, машины действительно исчезли…

Зато на скамеечке под кустом он видит Олю и Рубена, самозабвенно целующихся и даже не заметивших присутствия третьего лишнего.

Валентин Петрович возвращается в домик.

И долго сидит наш герой на своем топчане в тоскливом и безнадежном раздумье, тяжело опустив голову на руки. И нет-нет, да смахивая пальцем навернувшуюся слезу…

Но мы увидим и другое: две стоящие у обочины шоссе красные машины. Одну – ехавшую в сторону Москвы, другую – ехавшую в сторону Петербурга.

И двух тоже плачущих за рулем хорошо знакомых нам женщин.

А потом увидим, как, вытерев слезы, обе женщины, не сговариваясь, вдруг развернут свои машины – и рванут обратно, навстречу друг другу, в сторону Бологого… ✦

Владимир Серышев

БЕЗ ВЫХОДНЫХ

Сценарий

Владимир Серышев (род. в 1976 году) – сценарист. Член жюри сценарного конкурса сайта «Сценарист.ру» (screenwriter.ru). Сценарий В.Серышева «Личное пространство» участвовал в конкурсе «ИК» «Личное дело»-2010 и попал в шорт-лист «Арт»; в настоящее время готовится к производству кинокомпанией «Белое зеркало».

Сценарием «Без выходных» – шорт-лист конкурса «ИК» «Личное дело»-2012 – заинтересовалась кинокомпания «СТВ» Сергея Сельянова, известного своим чутьем на новые имена. Ожидается двойной дебют: сценарный и режиссерский. Съемки фильма начнутся уже в августе этого года. Режиссеры – братья Илья и Антон Чижиковы. Илья Чижиков – выпускник Высших режиссерских курсов (мастерская братьев Александра и Владимира Коттов и Анны Фенченко), его короткометражный фильм «Ушелец» получил Гран-при на кинофестивале «Святая Анна» (2014).

Москва. Площадь трех вокзалов. Ярко, солнечно, шумно, красиво. Потоки машин, толпы народу.

Из здания вокзала выходит Коля, молодой человек лет двадцати пяти, с дорожной сумкой на плече. Останавливается. Восторженно озирается. Задрав голову, смотрит на московскую высотку – гостиницу «Ленинградская», – щурится от солнца. Провожает восхищенным взглядом едущие мимо шикарные джипы.

Раздается звонок мобильника. Коля, встрепенувшись, суетливо извлекает трубку из кармана и быстро прикладывает ее к уху.

Коля. Дядя Вася, я приехал!

Василий Иванович (*за кадром*). А какого хрена тогда стоишь?! Ждешь, когда у меня закончится бесплатное время на парковке? Я с твоей будущей зарплаты ее вычту!

Коля, не опуская телефон, оглядывается по сторонам.

Коля. Так... а-а... Вы где?

Василий Иванович (*за кадром*). В Караганде! Направо иди.

Василий Иванович – пятидесятилетний грузный, пузатый мужчина – с брюзгливым выражением на лице стоит возле иномарки, держит в руке сложенную газету. Смотрит, как вдоль машин к нему бежит обеспокоенный Коля, придерживая сумку на плече и прижимая к уху мобильник.

Коля (*по телефону*). Да, мама, я доехал! Дядя... Дядя Вася, да, встречает!

Василий Иванович морщится, осматривает Колю с ног до головы. Запыхавшийся Коля, подбежав, рывком поправляет сбившуюся сумку и протягивает руку Василию Ивановичу.

Коля. Здрасьте... Дядь Вась! Мама...

Сует ему телефон. Василий Иванович кривится, вяло пожимает Колину руку и, положив газету на капот, берет мобильник. Коля же, словно забывшись, зачарованно смотрит по сторонам, разглядывает здания, вывески, машины, людей.

Василий Иванович (*за кадром*). Да... Ну сказал же, что устрою! Прямо отсюда и повезу... Нормально будет получать, нормально!

Коля смотрит вслед девушкам, переводит восторженный взгляд на большой уличный экран, где идет красочный рекламный ролик. Василий Иванович, стукнув сзади Колю по плечу, отдает ему мобильник.

Василий Иванович. На, поговори, чего-то хочет… В трубу, скажи там, вылетит на этих разговорах.

Передав телефон, забирает газету с капота и садится в машину за руль. Коля, продолжая осматривать все вокруг, прижимает мобильник к уху.

Коля. Мама, тут междугородка…

Мама Коли (*за кадром*). Коля, что он там? Бурчит?

Коля мельком оглядывается.

Коля (*по телефону*). Ну так… Не очень-то довольный.

Мама Коли (*за кадром*). Ничего, перетерпит! Должки надо отдавать! Когда перед отцом твоим на коленях ползал, умолял, чтоб…

Коля (*по телефону*). Мам! Двадцать раз уже рассказывала! *(Звучит резкий, нетерпеливый гудок клаксона. Коля, вздрогнув, озирается на машину Василия Ивановича.)* Мам, бесплатное время кончается, нам ехать пора! В Москве тут деньги за все дерут. Я, как только устроюсь, позвоню.

Коля хватает газету с переднего кресла, плюхается на сиденье. Бросает сумку на колени, хлопает дверцей машины.

Коля. Дядь Вась, время не вышло? Если вышло, то я оплачу!

Василий Иванович переключает ручку скоростей и начинает выруливать со стоянки.

Василий Иванович. Значит, первое. Если приехал работать у меня, то я тебе не дядя Вася. А Василий Иванович.

Коля машинально прыскает, ткнувшись лицом в сумку. Василий Иванович резко поворачивается к нему.

Василий Иванович. Смешно?! Выходи давай и смейся! До обратного поезда как раз просмеешься!

Коля, поперхнувшись, становится серьезным. Виновато оглядывается на Василия Ивановича.

Коля. Да нет, ну… Я ничего…

Машина Василия Ивановича выезжает с парковочной площадки и вклинивается в автомобильный поток московской улицы.

Василий Иванович ведет машину, Коля жадно смотрит в окно на витрины, на вывески, на прохожих. Неосознанно крутит газету в руках, сворачивая ее трубочкой.

Коля. Дядь Ва… Василий Иванович, а куда… А где вы работаете?

Василий Иванович, покосившись на него, сдержанно вздыхает.

Василий Иванович. Вот, значит, второе. Где я работаю, в Николаевске никому не трепать. Даже матери. Ясно?

Коля смущенно пожимает плечами, глядя на хмурого Василия Ивановича, который выводит машину на широкий проспект.

Коля. Да ясно… Чего там…

Василий Иванович. Теперь третье. Что ты там у вас натворил? Мать, как сорока, протрещала: какие-то деньги там с тебя трясут. Бандиты домой приходили…

Коля. Да блин! Да не бандиты! Это наш начальник охраны и тренер наш по рукопашке! Я ж в охране там работал.

Василий Иванович шумно, раздраженно выдыхает.

Василий Иванович. И что наработал? Что в твою смену украли?

Коля, заметно сникнув, отворачивается к окну.

Коля. Шлагбаум уволокли…

Василий Иванович недоуменно смотрит на Колю.

Василий Иванович. Чего? Это палку, что ли, эту стащили?

Коля. Ну… и палку тоже.

Василий Иванович резко бьет по тормозам. Машина с визгом останавливается у тротуара. Василий Иванович испепеляет Колю яростным взглядом.

Василий Иванович. Ты… Демонтировать шлагбаум?! Весь?! Целиком?! Ты пьяный, что ли, спал?!

Коля. Дядь Ва… Василий Иванович…

Василий Иванович. Мать почему мне не сказала?!

Коля. Василий Иванович…

Василий Иванович. Я ж ей по-русски говорил: могу взять только в охрану! А нахрен мне такой сторож?!

Коля. Да не был я пьяный…

Василий Иванович. А какой?! И будешь свистеть, что не спал?!

Коля. Спал!

Василий Иванович, вздрогнув, инстинктивно отшатывается и замирает, выпучив на Колю глаза.

Коля. Спал! Да! Спал! Потому что пятые сутки дежурил подряд!

Прохожие косятся на машину, из которой слышны крики.

Василий Иванович, откинувшись на спинку кресла, молча смотрит в лобовое окно. Коля распаляется, орет.

Коля. По двадцать шесть суток в месяц пахал! Чтоб зарплаты на червонец набегало! С нашими расценками там!

Василий Иванович отворачивается, глядя в боковое окно.

Василий Иванович. Двадцать шесть суток… Что охранял?

Коля. Бизнес-центр и парковку.

Василий Иванович ухмыляется, дернув головой.

Василий Иванович. А если б не шлагбаум, а машину? Что тогда?

Коля, тоже отвернувшись, смотрит в сторону, остывает.

Коля. Да не было в ту ночь машин. Разъехались все. Я аж не поверил.

Василий Иванович. И сразу дрыхнуть!

Коля. А что охранять-то?! Асфальт? Кто ж знал, что эти уроды…

Василий Иванович заводит машину.

Василий Иванович. Какой счет предъявили?

Коля. Семьдесят штук.

Василий Иванович бросает на Колю изумленный взгляд.

Коля. Шлагбаум японский. Плюс установка.

Машина трогается с места и едет дальше по проспекту, вливаясь в общий автомобильный поток.

Василий Иванович крутит руль, апатично глядя на дорогу. Коля неловко мусолит скрученную газету в руке.

Коля. Мать в долг под проценты взяла. Быстрее заработаю, меньше переплатим… А какая у меня будет зарплата?

Василий Иванович. Сколько заработаешь. Хоть я уже и сомневаюсь.

Коля. Почему?!

Василий Иванович. Ты двадцать шесть-то суток еле тянешь. А у меня весь месяц надо сторожить!

В лобовое окно видно, как машина поворачивает на широкую площадь перед кладбищем, из-за обилия деревьев похожим на парк.

Машина быстро пересекает площадь и останавливается у кладбищенских ворот, по ту сторону которых каменная сторожка.

Василий Иванович глушит мотор, вынимает ключ зажигания, открывает свою дверцу. Коля в ступоре смотрит на кладбище через лобовое окно.

Василий Иванович. Ну что расселся? Выходи. Объект принимай.

Василий Иванович и Коля одновременно выбираются из машины.

Коля, не сводя с кладбища изумленных глаз, медленно, как сомнамбула, вешает сумку на плечо, не выпуская из рук газету.

Из каменной сторожки выходит щуплый семидесятилетний дедок с палкой. Улыбаясь, приветственно поднимает дряхлую руку.

Дедок. А-а, Василь Иваныч! Смену привез?

Василий Иванович идет ему навстречу. Коля нерешительно следует за ним, нервно усмехается на ходу.

Коля. Что... Кладбище охранять? Чтоб мертвецы не разбежались?

Василий Иванович. Идиотничать вали туда!

Резко машет на многоэтажки вдалеке.

Коля осторожно ступает на территорию кладбища, растерянно глядя вокруг.

Кладбище в уютной тени больших деревьев с широкими и густыми кронами. Сквозь листву пробиваются солнечные лучи. Звонко щебечут невидимые птицы.

Кругом скопление крестов, надгробий и обелисков вперемешку с зарослями дикого кустарника. И аккуратные аллеи, посыпанные песком.

Подходит дедок и, посмеиваясь, кивает Коле на кладбище.

Дедок. Успеешь еще наглядеться. Иди жилье свое смотри.

Указывает палкой в сторону каменной сторожки.

Коля, дедок и Василий Иванович стоят посреди просторной комнаты с окном на кладбище. В комнате стол, два шкафа, топчан, телевизор. На топчане лежит большой черный пыльный рюкзак.

Дедок открывает одну из двух дверей, демонстрируя Коле душ.

Дедок. Вода горячая, все честь по чести, чтоб не завшивел.

Коля. А тут у вас что?

Дергает вторую дверь, но она заперта.

Василий Иванович. Узнаешь, если срок испытательный пройдешь.

Дедок. Да а чего не пройти-то? Тут тихо, как на погосте.

Василий Иванович. Хм. Этот сколько – две недели простоял? (*Ухмыльнувшись, тычет на рюкзак, что лежит на топчане.*) Сбежал и за шмотками до сих пор не вернулся.

Коля с тревогой смотрит на рюкзак, несмело усмехается.

Коля. А чего сбежал? Призраки?

Василий Иванович. Хренизраки! Думал, что спать сюда пришел, а тут работать надо! Охранять и днем и ночью!

Коля. Так а что охранять-то?

Василий Иванович, следом Коля с газетой и дедок выходят из сторожки. Василий Иванович резко машет рукой на кладбище.

Василий Иванович. В первую очередь дорогие кованые оградки!

Дедок. Да-а. Воруют прямо днем.

Коля. Это как?!

Дедок. Ну как… Приезжают, снимают: мол, старое на новое будем менять. Увозят. И всё.

Коля. Но… А проверить, со своей могилы снимают или нет?!

Василий Иванович нехотя кивает.

Василий Иванович. Вот и проверяй. В сторожке книга учета лежит. Это тебе чтение вместо газет.

Кивает на газету в Колиной руке. Коля, встрепенувшись, торопливо ее расправляет – «Столичный вестник».

Коля. Ой… Дядь Ва… Василий Иванович, это ж ваша…

Василий Иванович брезгливо машет рукой.

Василий Иванович. Оставь себе… Дальше! Вон там бандитские аллеи. Знаешь, что такое?

Указывает в глубь кладбища.

Коля. Да знаю… У нас такие тоже есть.

Василий Иванович. Хорошо. Вся медь и бронза на кладбище – у них.

Василий Иванович и Коля идут вдоль помпезных саркофагов и монументов. Кругом гранит, отполированный мрамор – то черный, то белый, – сияющая бронза и медь.

Василий Иванович. Если что пропадет, ты контингент этот знаешь.

На надгробьях сплошь портреты молодых бритоголовых крепышей с бычьими шеями и недобрым взглядом.

Коля. Ясно… Возьму на контроль.

Василий Иванович. Еще гляди, чтобы цветы у них тут не таскали. Они это любят проверять. Поэтому обходы чтоб чаще.

Василий Иванович и Коля идут по песчаной аллее меж крестов, надгробий и могил.

Василий Иванович. Ночью с дорожек не сходи. На шорох свети фонарем.

Коля с тревогой оборачивается к Василию Ивановичу.

Коля. А почему не сходить?

Василий Иванович. Потому что черт тут ногу сломит, а ты и подавно! А больничный я не плачу. Хватит, что бесплатным жильем обеспечил.

Коля обводит взглядом густые заросли вдоль аллеи и каменные бугорки заброшенных могил, торчащие из травы.

Василий Иванович. И кстати про жилье. Там дальше будут склепы какого-то века. (*Указывает на дальний конец кладбища.*) Смотри, чтоб в них бомжи не ошивались. Склепы считаются памятниками, комиссии их там проверяют…

Коля. Так, может, их заколотить?

Василий Иванович с издевкой кивает.

Василий Иванович. И сигнализацию поставить. Охраняй как есть!

Коля украдкой неодобрительно косится на Василия Ивановича.

Коля. А входов на кладбище много?

Василий Иванович. Два. Второй в старой части.

Василий Иванович и Коля стоят у пыльных ржавых ворот, раскрытых настежь. За воротами виден обширный пустырь. Коля осматривает ворота.

Коля. Замок от них есть?

Василий Иванович. Замки тут долго не висят.

Коля. Почему?

Василий Иванович. Срывают. Народ из ближних домов себе сквозной проход тут устроил. Дорогу на работу сокращают.

Коля. Сокращают? Значит, оба выхода закрою.

С любопытством оглядывает старую часть кладбища.

Среди деревьев и листвы вдалеке видны два мощных высоких склепа. Их серые сырые стены покрыты густым мхом. Между камней пробиваются тонкие зеленые ростки.

Василий Иванович (*ухмыляется*). Ну-ну… В сторожке замок поищи.

Коля выдвигает верхний ящик стола: там лежит амбарный замок с торчащим из него ключом. Коля удовлетворенно улыбается. Достав замок из ящика, бросает его на стол – на измятую газету «Столичный вестник».

Василий Иванович бесцельно ходит по сторожке. Равнодушно осматривает все вокруг, зевает.

Коля выдвигает следующий ящик – в нем толстая книга учета.

Коля. А когда хоронят, тут какая процедура? Ну… охраннику заранее сообщают?

Берет книгу, листает: фамилии, даты, номера участков…

Василий Иванович. Тут больше не хоронят. Только подхоранивают.

Коля. В смысле? Это как?

Василий Иванович. Молча. Привозят ночью криминальный труп да в чью-нибудь могилу и зароют.

Коля замирает, округлив глаза.

Василий Иванович. Чего… В Николаевске, думаешь, не так? «Пропал без вести» картинки видел?

Коля машинально кивает.

Василий Иванович. Ну вот. Считай, что все по кладбищам вот так и лежат.

Коля втягивает голову в плечи, переводит взгляд на окно, где видно, как дедок буднично подправляет калитку на ограде ближайшей могилы.

Коля. Так… а… если привезут?

Василий Иванович. Гнать! На то тебя сюда и ставят!

Коля. А может, ментов вызы…

Василий Иванович. А вот этого не надо! Нечего их в наши дела тут совать.

Коля. Так они ж и меня тут закопают!

Василий Иванович. Боишься? Вали тогда! Сам ищи себе работу и жилье!

Коля, сбившись, отворачивается, опускает глаза.

Василий Иванович. Ладно, не трясись. Туда, где охрана, они не суются. (*Достает сигареты, зажигалку, направляется к двери.*) А сунутся – громче

шуми. Они сами боятся. В общем, главное, чтобы труп у нас не закопали. Нам проблемы не нужны.

Коля вытирает ладонью лоб.

Коля. Ну это да...

Василий Иванович. Потому что вся приватизация кладбища сорвется. И так вон проверки идут одна за одной.

Коля. Чего... Приватизация? Кладбища?!

Василий Иванович морщится.

Василий Иванович. Не ори. Для похорон оно сейчас закрыто, земли больше нет. А закрытое его легче в собственность прибрать, что мы, администрация, и делаем. И вот это главное, что сейчас скажу...

Василий Иванович и Коля выходят из сторожки.

Дедок, полюбовавшись своей работой у могилы, направляется к ним.

Василий Иванович. Сейчас оформляем документы и проходим проверки. И надо, чтоб они видели, что мы тут к кладбищу – с душой. Что продолжаем работу, хоть оно и закрыто.

Коля. Так это ж надо все косить. Порядок наводить тут...

Взмахом руки показывает на заросли травы меж могил, покосившиеся оградки, всеобщую разруху и развал.

Василий Иванович. Покосим, когда оформим. Сейчас другой порядок надо показать. Что мы охраняем. Что тут все серьезно. Ты понимаешь?

Коля. Да понимаю, но... Зачем вам кладбище, если на нем нельзя хоронить?

Василий Иванович. Ты охраняй, раз охранник. Не рассуждать тебя сюда беру.

Степенно подходит дедок. Сокрушаясь, машет на подправленную им калитку.

Дедок. Вся оградка прохудилась. Родным бы намекнуть, чтоб поменяли. А то нехорошо.

Василий Иванович, встрепенувшись, оборачивается к Коле.

Василий Иванович. Да смотри, чтоб сами родные ничего на могилах не лепили! Ни оградок, ни памятников, ни крестов. На кладбище могут работать только наши рабочие. Остальных взашей.

Коля с недоумением глядит на Василия Ивановича.

Коля. Василий Иванович, а это... законно так запрещать?

Василий Иванович. На кладбище свои законы. Потому и ментов не зовем. Да они и не суются.

Он достает бумажник, повернувшись к дедку.

Коля ведет взгляд по скоплениям покосившихся крестов, ржавых оградок и надгробий с отколотыми утлами.

Коля. Так вы... на этом тут деньги будете делать, когда кладбище возьмете?

Василий Иванович. На чем? Никому навязывать не будем. А вот бесхозные могилы сносить – это да.

Коля. Зачем?!

Дедок. Чтоб места освободить для захоронок. Чего погосту зря стоять?

Василий Иванович. Полкладбища могил, к которым никто не приходит. (*Открывает бумажник, перебирает в нем купюры.*) В Европе такие убирают, а место новым отдают. Вот тебе и прибыль. На, Степаныч, за дежурство.

Достает из бумажника две тысячные купюры, отдает дедку.

Коля. Но у нас же тут… Это ж будет скандал! Газеты такое напишут!

Василий Иванович презрительно кривится.

Василий Иванович. Нам надо, чтобы сейчас не написали, что тут бардак и проходной двор. (*Закрывает бумажник, кладет его обратно в карман.*) А кладбище получим – пусть пишут что угодно. Свою землю от нападок проще держать.

Коля провожает Василия Ивановича к машине. Идет, задумчиво глядя себе под ноги. Далеко впереди на площади видна маленькая фигурка дедка Степаныча, удаляющаяся в сторону города. Василий Иванович открывает дверцу машины.

Василий Иванович. В общем, работай. Завтра привезу охранную форму.

Коля. А две тысячи – это за сутки?

Василий Иванович. За сутки.

Коля равнодушно кивает.

Коля. И если месяц, то получается…

Василий Иванович. Так вот – четвертое! Дружков из Николаевска сюда не тащить! Я полгорода пристраивать не собираюсь!

Коля. Да я…

Василий Иванович. Я вот сам тут пробивался! Могилы рыл, как черт! Зато дорос до начальства.

Садится в машину, хлопает дверцей.

Коля подходит к воротам. Обернувшись, смотрит вслед уезжающей машине. Тихо вздыхает, как только она скрывается из виду. Пройдя на территорию кладбища, закрывает за собой калитку. Окидывает взглядом скопление крестов и могил. Щурится на заходящее солнце сквозь густую листву. Затем, глянув на наручные часы, тут же меняется в лице.

Коля. Блин!

Быстро идет к сторожке, принимая на ходу деловой вид.

Коля бросает свою большую сумку на топчан рядом с черным рюкзаком. Стремительно расстегивает молнию, торопливо выкладывает сложенные рубашки, брюки, майки. Следом вынимает миску, ложку, вилку, кружку, пару книг. Затем достает электронные часы-будильник, цифровой фотоаппарат, новый врезной замок, несколько маленьких колокольчиков и большой моток лески, больше похожий на клубок, бережно раскладывает все это – отдельно от одежды и посуды.

Коля закрепляет на входной двери новый врезной замок, вкручивает шурупы. Рядом на крыльце лежит замок старый.

Закончив работу, Коля толкает дверь – та захлопывается, и тут же раздается звук клацнувшего замка. Коля дергает ручку двери: закрыто. Он удовлетворенно улыбается.

Коля ставит электронные часы на стол, нажимает кнопку – загорается табло, показывая время: 19.15. Коля бросает взгляд в окно – на улице начинает смеркаться, – хватает со стола амбарный замок с ключом в скважине. Лихорадочно вертит головой по сторонам, оглядывая все вокруг. Видит на вешалке еще один висячий замок – маленький. Стремительно подойдя, снимает его с крючка.

Коля защелкивает маленький замок на воротах изнутри. Для верности дергает его несколько раз. Замок держится крепко.

Сидя на корточках, Коля делает петельку на леске и надевает ее на гвоздик в стене комнаты, почти у самого пола. На леске уже висит маленький колокольчик.

Встав с корточек, Коля натягивает леску и, разматывая моток, выходит на улицу. Слышен звук хлопнувшей двери и щелчок автоматически клацнувшего замка.

Колокольчик тихонько звякает, покачиваясь на натянутой леске.

Согнувшись, Коля пятится от сторожки к кладбищу и разматывает леску, натягивая ее почти над самой землей.

Коля, по-прежнему пятясь, тянет за собой леску вдоль помпезных мраморных памятников. Тихонько напевает на мотив песни «Жизнь невозможно повернуть назад…»

К о л я. Фарш невозможно прокрутить назад… И мясо из котлет не восстановишь… (*Дойдя до конца аллеи, распрямляется, со сладостным стоном выгибает спину. Оглядывается и, туго натянув леску, привязывает ее к последней оградке на аллее. Леска висит, как струна, едва-едва возвышаясь над землей.*) Вот так. Особый контроль…

Глянув на заходящее солнце, достает из кармана плоский фотоаппарат. Включает его. Щелкая кнопками, смотрит на экран, на котором быстро меняются кадры: парковка, машины – одна, другая, третья, фото каждой спереди, сзади, с боков. Задерживает на несколько секунд картинку, где рядом с машиной виден шлагбаум. Щелкает следующий кадр: крупный план, на месте шлагбаума обрезанный кабель, торчащий из асфальта. Коля тихо вздыхает. Выделяет строку «удалить», нажимает на кнопку. Секунду смотрит на пустой экран. Опять вздыхает.

Коля фотографирует памятники, монументальные надгробья и внушительные гранитные саркофаги бандитских могил. Каждую могилу отдельно и со всех сторон. Одну, вторую, третью…

Мерцает фотовспышка, озаряя все вокруг.

К о л я. Особый контроль…

Заметно вечереет. Коля идет по аллее, фотографирует могилы вокруг – то отдельные снимки, то общий план участка. В конце аллеи виднеются вторые ворота, а за ними пустырь.

Коля кряхтя приподнимает створку ворот и подтаскивает ее к другой створке – раздается противный скрежет ржавых петель. Закрыв ржавые ворота, он обвязывает створки такой же ржавой цепью и вешает на нее амбарный замок. Облегченно выдыхает, утирает лоб.

К о л я. Всё… Баста, карапузики.

Отвернувшись от ворот, ведет взгляд по старым каменным крестам и заросшим, полуобвалившимся могилам. Видит вдалеке два больших склепа.

Коля медленно и осторожно подступает к склепам – в тишине слышен хруст веток под ногами. Благоговейно смотрит на мощные каменные стены, затем на просторы кладбища за ними.

Коля. Да-а… Леску тянуть далеко…

Достав фотоаппарат, он подходит к первому склепу, заглядывает в его открытый проем. Тут же видит посреди пола большую квадратную дыру. Коля поднимает фотоаппарат, но, секунду поразмыслив, опускает его, не сводя глаз с темного провала.

Опасливо ступив внутрь склепа, Коля вытягивает шею, пытаясь глянуть вниз, в черноту ямы, но там сплошной мрак и ничего не видно. Коля продвигается еще на шаг ближе к зияющему проему. Внезапно раздается звонок мобильника – оглушительный и резкий в каменном мешке. Коля дергается, вскрикнув. Мерцает фотовспышка, на мгновение осветив внутренность склепа и черную дыру. На стене отражается его громадная тень, и такой же силуэт мелькает во мраке темной ямы.

Вспышка гаснет, и лишь продолжает трезвонить телефон. Коля судорожно хлопает себя по поясу, трясущейся рукой извлекает жужжащую трубку, на экране которой светится имя абонента: «Мама». Коля облегченно прижимает ладонь к сердцу.

Коля. Блин… Ёкарный… Блин… (*Выскакивает из склепа, прижимая мобильник к уху.*) Да, мама! Устроил, привез, уже работаю и зарплата идет.

Мама Коли (*за кадром*). И сколько будет платить?

Коля. Шестьдесят тысяч, если…

Мама Коли (*за кадром*). Сколько?!

Коля. Шестьдесят. Но это…

Мама Коли (*за кадром*). Господи! Василий! Ведь… Ведь молодец же! Как обещал!

Коля. Мама, это без выходных.

Мама Коли (*за кадром*). Ну и работай без выходных! Что тебе там шляться… В какой-то банк тебя устроил?

Коля оглядывается на склеп, на могилы вокруг. Смущенно мнется, тихо кашлянув.

Коля. Я не могу сказать. Он запретил.

Мама Коли (*за кадром*). Ну прямо тайна уж какая… Или друзей своих, олигархов, поставил охранять?

Коля. Мама! Я не скажу.

Поежившись, резко хлопает себя по шее, смотрит на пальцы. В телефонной трубке слышен вздох.

Мама Коли (*за кадром*). Ладно… Устроил – и хорошо.

Сумерки. Коля идет по аллее, прижимает к уху мобильник.

Мама Коли (*за кадром*). На постоянно он может тебя там оставить?

Коля. Если срок испытания пройду.

Мама Коли (*за кадром*). Вот и пройди! За такие-то деньги! Зацепись и держись!

Коля тоскливо смотрит на кресты и оградки вдоль аллеи. Останавливается, увидев покосившийся столик у могилы.

Мама Коли (*за кадром*). Слушайся во всем! Что он скажет, то и делай!

Коля подходит к могиле. Придерживая мобильник плечом, поправляет жалкий фанерный столик. Окидывает взглядом могилу: заросшая, неухоженная, давно никем не навещаемая.

Мама Коли (*за кадром*). Не дерзи! Не перечь! Как он сказал, так сразу и дел…

Коля. Мам. А ты… Ты часто к папе на могилу приходишь? Ну… в другие, в обычные дни?

Мама Коли застывает на полуслове. Повисает неловкое молчание. Несколько секунд тишины…

Мама Коли (*за кадром, озадаченно*). Нуу… Захожу, когда… А что? Ты что? Василий вспоминал?

Коля легонько шатает рукой столик: держится слабо.

Коля. Да так… говорили. Я ж тоже только на годовщину с тобой прихожу… Там сильно заросло, наверное, все. Подумают, что мы не посещаем… (*В трубке снова короткое молчание.*) А памятник ему… Он сколько стоил?

Мама Коли (*за кадром*). Почти как твой шлагбаум. Сами б ставили – было бы дешевле. Так кладбищенские не разрешают, а сами дерут.

Коля. Да… Приеду, надо сходить.

Он идет по центральной аллее.

Мама Коли (*за кадром*). Ты зарабатывай! Приехать успеешь… Ладно, Коля, целую, сынок. Звонки дорогие. Держись там, я тебя люблю.

В сгустившейся тьме Коля подходит к сторожке. Встав у двери, смотрит на многоэтажки вдалеке, чуть подернутые дымкой и покрытые мозаикой светящихся окон. Сквозь стрекот кузнечиков и сверчков слышен далекий шум машин в городе.

Пошарив рукой по стене, Коля щелкает тумблером – над дверью сторожки загорается лампа, вокруг которой тут же начинает кружиться мошкара.

Комната ярко освещена. Электронные часы на столе показывают 23.00. За окном в свете уличной лампы видны силуэты крестов и обелисков на ближайших могилах, разбросанных меж кустов и деревьев.

Коля стоит в углу, где оборудована кухня, помешивает ложкой в кастрюле, которая греется на электроплитке. Закрыв варево крышкой, неспешно выходит на середину комнаты. Оглядывает все вокруг.

Коля. Мда-а… Бесплатное жилище. (*На глаза ему попадается черный рюкзак, так и лежащий на топчане. Подойдя, Коля поднимает его за лямку, оценивая вес. Видно, что тяжелый. Уважительно кивает.*) Хм… А срок испытания не прошел.

Что-то вспомнив, он оборачивается, не выпуская рюкзак из рук, смотрит на дверь рядом с душевой. Дергает несколько раз ручку двери – закрыто. Тихонько постукивает по дверной доске костяшками пальцев. Присев на корточки, заглядывает в замочную скважину – там темно, пыльно и ничего не видно.

Коля продувает скважину; сунув палец, пытается прочистить ее. Заглядывает вновь, мучительно щурясь; вплотную прижимается щекой к двери.

Коля. Да что ж ты там такое пряч…

Внезапно раздается перезвон колокольчика. Коля резко поворачивает голову: колокольчик у порога над полом дергается вместе с натянутой леской, выходящей на улицу. Коля, изменившись в лице, вскакивает на ноги.

Он с грохотом распахивает дверь сторожки. Выбегает на улицу. В одной его руке выключенный фонарь, в другой – фотоаппарат. Не оглядываясь, Коля захлопывает дверь и бежит в глубь кладбища.

Запыхавшийся Коля вприпрыжку влетает на бандитскую аллею. Тут же включает фонарь, и мощный прожекторный луч освещает ряды монументов и саркофагов. На аллее никого нет.

Он хаотично переводит свет фонаря с могилы на могилу, с деревьев на кусты. Ведет лучом по капроновой леске над землей – она цела и натянута.

Коля резко оборачивается. Светит фонарем на могилы вне аллеи и густые заросли – сильный поток света достает аж до дальнего забора. Все вокруг тихо и неподвижно. Ни шороха веток, ни шелеста листвы. Коля переводит дух.

Коля медленно идет вдоль бандитских могил, освещая их фонарем. На уровне глаз держит фотоаппарат, сравнивая фотографии памятников с оригиналом. Изменений нет – все саркофаги и монументы без повреждений.

Дойдя до последней могилы, Коля разворачивается, проверяет привязанную к оградке леску. Скользит лучом света по песчаной дорожке – она вся истоптана и изрыта разнообразными следами за много недель. Коля выдыхает.

Коля. Ладно… Хорошо…

Кладет фонарь на дорожку, направив луч на ближний куст.

Коля в свете фонаря стоит возле куста, собирает веник из его веток. Оценивающе делает несколько взмахов. Идет обратно к песчаной дорожке.

Согнувшись и светя себе фонарем, он пятится и широкой дугой заметает веником следы на дорожке. В конце аллеи разгибается, освещает всю аллею: песок девственно чист, ни единого следа. Коля едко улыбается.

Коля. Так-то!

Коля устало заходит в комнату, бросает фонарь на топчан. И тут же кидается к кипящей кастрюле, которая громыхает крышкой, исходит паром и плюется кипятком.

Коля осторожно ставит на стол миску с дымящимся супом. Глянув на кладбище за окном, садится. Придвигает к миске несколько бутербродов с колбасой и сыром. Солит суп, помешивает ложкой, дует. Откусив бутерброд, жует с аппетитом, подносит полную ложку ко рту.

И в этот момент, раздается треньканье колокольчика у двери. Коля, поперхнувшись, дергается на звук. Натянутая леска подрагивает; колокольчик, качаясь, звенит.

Коля. Да мать твою!

С треском распахивает дверь сторожки, выскакивает на порог. В одной руке выключенный фонарь, в другой – надкусанный бутерброд.

Яростно захлопнув за собой дверь – автоматически клацает замок, – Коля бросается в кладбищенский мрак.

Коля с топотом вбегает на бандитскую аллею и, остановившись, врубает фонарь. Кругом тишина, лишь стрекочут сверчки. Он быстро ведет лучом света по памятникам и надгробьям – всё по-прежнему без изменений.

Коля переводит свет фонаря на дорожку, на чистый песок и в самом центре аллеи видит одинокие собачьи следы по обеим сторонам натянутой лески.

Коля медленно подходит к цепочке следов. Светя на них фонарем, приседает на корточки. Трогает пальцами песок. И тут же стремительно направляет луч света на ближайшие кусты. Меж веток вспыхивают глаза белой собаки-дворняги.

Собака вздрагивает, отскакивает чуть назад и замирает, выжидающе глядя на Колю. Коля, освещая кусты, поднимается с корточек. Белая собака, чуть попятившись, снова застывает.

Коля. Ты чё мне жрать не даешь?

Собака тихонько скулит. Переводит взгляд на бутерброд в Колиной руке. Подавшись чуть вперед, вытягивает шею и принюхивается. Коля показывает ей бутерброд.

Коля. Что? Тоже хочешь есть? Ладно. На. Иди сюда. Иди, иди.

Маня собаку бутербродом, он идет вдоль песчаной дорожки к началу бандитской аллеи. Собака, осторожно выйдя из кустов, следует за ним. Коля кладет бутерброд на траву.

Коля. На. Ешь вот тут. Только не дергай мне леску, ага?

Собака останавливается неподалеку, не решаясь подойти.

Коля. Ладно, я тоже пошел есть. Но! Еще раз меня сдернешь – вышвырну с кладбища. Всё!

Собака снова тихонько скулит. Коля плавно отступает и, развернувшись, уходит. Пройдя десяток метров, оглядывается на ходу: собака, дрожа всем телом, жадно ест бутерброд.

Коля, держа выключенный фонарь, торопливо идет к сторожке, освещенной лампочкой над входом. Достает из кармана связку ключей. Вдруг позади слышится дробный шорох. Коля оборачивается: белая собака. Оба синхронно замирают, глядя друг на друга. Собака дышит, высунув язык.

Коля. Что… У меня больше нет.

Собака сглатывает и снова высовывает язык, часто дыша. Коля направляется к сторожке. Собака неспешно трусит следом. Коля, развернувшись к ней, вздыхает.

Коля. Ну нету, понимаешь? Не-ту. Иди сама себе ищи! (*Кивает на темное мрачное кладбище. Но, встрепенувшись, тут же поднимает палец.)* Э! Стой! Постой! Не иди. А то ты хрен пожрать теперь мне дашь…

Открывает ключом сторожку, берется за ручку двери. Собака подходит ближе к порогу, обнюхивает песок.

Коля. Жди. Сейчас притащу.

Присев на корточки, Коля распахивает дверцы кухонного шкафчика-стола, на котором стоит электроплитка. На полках пыльные тарелки, немытые стаканы, несколько бумажных пакетов овсянки и пара пачек макарон. Порывшись в посуде, Коля достает эмалированную миску средних размеров. Закрыв дверцы, видит торчащий из-под стола кончик цепи. Хитро щурится, глядя на нее.

Коля. Хм… Еще бы ошейник… (*Хватает цепь, выдергивает из-под стола: в руках лишь короткий обрубок на два-три звена.*) Блин! Но вообще бы надо. Иначе ни пожрать, ни поспать не даст.

С огорчением отбрасывает звенья в темный угол.

Коля сливает в эмалированную миску остатки супа из кастрюли. Бросает туда же кружок колбасы.

Выходит на крыльцо, держа в руках миску с супом.

Коля. Смотри, от себя отры… Ого!!!

Остолбенело замирает, выпучив глаза. Кроме белой собаки перед сторожкой сидят, стоят, лежат еще семь-восемь бездомных псов разной степени запущенности. Увидев Колю, собаки оживляются, вскакивают. Голодные взгляды устремляются на миску в его руках.

Коля. Ё-мое… Вы ж мне леску круглые сутки будете драть…

Собаки несмело приближаются к Коле. Он растерянно смотрит то на них, то на свою скромную миску. Сойдя с крыльца, осторожно ставит миску на землю. Отступает обратно к сторожке.

Собаки кидаются к миске, облепляют ее со всех сторон. Большинству не удается пролезть – повизгивая и подпрыгивая, они пытаются вклиниться меж спин и хвостов. Две-три собаки, оставив это занятие, смотрят на Колю.

На электроплитке кипит большая кастрюля овсяной каши. Коля ожесточенно вытряхивает в нее тушенку из двух банок сразу.

Коля. В трубу с вами вылечу тут!

Бросает пустые банки в мусорное ведро. Размешивает кашу деревянной ложкой.

Коля расстилает на песке широкую клеенку. Кастрюля с кашей стоит рядом, из нее валит густой дым. Собаки нетерпеливо крутятся вокруг, суются в ее дымящееся жерло. Коля поправляет клеенку, раздраженно оттоняя их.

Коля. Так, ну отойдите, ну же!

Легонько оттолкнув морду ближней собаки, берет кастрюлю и вываливает густую кашу с тушенкой на клеенку.

Коля стоит на крыльце. Смотрит, как собаки поедают неожиданное угощение, обступив кленку.

Коля. И чего с вами делать? Надо ж как-то гнать вас отсюда…

На электронных часах 1.30. Миска, хлеб, соль, колбаса сдвинуты на край стола. Посередине лежит лист фанеры, на котором Коля пишет черной краской крупные слова: «Сквозной проход закрыт». Дописав, встает. Бросает взгляд в окно – собаки лежат вокруг клеенки с остатками каши.

Коля выходит на крыльцо, держа в обеих руках по листу фанеры с одинаковым текстом: «Сквозной проход закрыт».

Несколько собак лениво поднимают головы и, равнодушно посмотрев, укладываются снова.

Коля прислоняет листы к стене сторожки. Подходит к воротам. Щелкает замком на воротах, открывает одну створку. Оглядывается на собак.

Коля. Э! Может, сами уйдете?

Ноль реакции – собаки спят. Коля вздыхает, качнув головой. Берет один лист фанеры, начинает пристраивать его снаружи на створке ворот.

Электронные часы на столе показывают 2.15. В окно видно, как Коля уходит в глубь кладбища: в одной руке фонарь, в другой – второй лист фанеры с текстом.

Собаки нехотя поднимаются, вяло виляя хвостами.

Коля в окружении своры собак быстро идет с листом фанеры по аллее. Светит фонарем. Мощный луч скользит по дальним могилам, деревьям и кустам – везде тихо и спокойно. Коля посматривает на собак, семенящих рядом.

Коля. Может, вас дрессировать? Обходы мне будете делать.

Собаки молча бегут с высунутыми языками.

Фонарь лежит на земле, луч света направлен на ворота. Коля стоит, любуется прикрепленным листом фанеры. Несколько собак сидят неподалеку, остальные шарят в ближайших кустах.

Коля поднимает фонарь. Повернувшись, ведет лучом по склепам. Осторожно приближается к одному из них. Внутри пусто, голые стены. Встав в проеме, Коля направляет луч в темный провал на полу. Видит кирпичную стену, уходящую вниз, в черноту. Коля с опаской делает шаг вперед, подходя ближе к яме.

Коля стоит на самом краю квадратной дыры, устремляя в нее мощный поток света. Вниз тянутся крепкие каменные ступени, которые упираются в земляной пол, уходящий под перекрытия. Коля легонько топает ногой – в яме раздается тихое эхо.

Коля. «Бомжи ошиваются…» Как там можно ошиваться?!

Смотрит на наручные часы. Разворачивается к выходу. Луч фонаря взметается вверх из ямы, и на миг там мелькает человеческая тень – не понять, то ли Колина, то ли кого-то внизу.

Коля сидит за столом. Поглядывая время от времени в окно, изучает кладбищенскую книгу учета. Зевает. На электронных часах 3.30. Коля трет обеими ладонями глаза. Снова зевает. Встряхнувшись, продолжает читать.

Собаки, свернувшись клубком, спят перед сторожкой. В окно видно, что Коля за столом тоже спит, откинувшись на спинку стула. Перед ним лежит раскрытая книга учета.

На электронном табло 5.50. Коля спит за столом, положив голову на сложенные руки. Внезапно на улице раздается лай всех собак сразу. Коля резко вскакивает. Кидается к окну. Видит, как собачья свора с лаем убегает в глубь кладбища.

Коля напрягается, пытаясь разглядеть, за кем погнались собаки, и замирает, сфокусировав взгляд на стекле. Со стороны улицы на нем четко видны запотевшие отпечатки двух ладоней и мутноватое пятно от дыхания. На глазах Коли пятно и отпечатки медленно тают, растворяясь, исчезая.

Коля выскакивает на улицу. Быстро смотрит вправо-влево: никого. Ворота закрыты, калитка тоже. Коля бросается к окну – на траве никаких следов. Бежит вдоль стены сторожки, сворачивает за угол.

За сторожкой свалка ржавого железа и гнилых досок. Больше никого и ничего.

Коля со всех ног мчится по аллее в глубь кладбища, где слышен отдаленный лай собак.

Коля. Блин, козлы… Подхоронили?

Тревожно озирается на бегу. Памятники, кресты и обелиски на месте. Могилы не разрыты, оградки не повалены.

Коля выбегает к запертым воротам. Тут тоже все в порядке.

Запыхавшийся Коля стремительно идет вдоль помпезных монументов и саркофагов, держит фотоаппарат перед глазами. Щелкая кнопкой, меняет кар-

тинки, сравнивая с оригиналом. Никаких повреждений, никаких изменений. Остановившись у последней могилы, непонимающе смотрит по сторонам.

Коля. Да что ж тогда такое?

Коля быстро идет к сторожке, на ходу сворачивая леску в клубок. По лицу видно, что усиленно о чем-то размышляет, не замечая ничего вокруг. От ворот доносится приглушенный женский голос: «О, вон сторож показался…»

Коля, будто очнувшись, поднимает голову: у запертых ворот стоят несколько человек – озадаченно смотрят на лист фанеры. Переводят растерянные взгляды на Колю.

Коля. Вход только на могилы.

Снова погрузившись в свои мысли, ключом открывает сторожку и заходит внутрь.

На электронных часах 8.00. В окно видно, что Коля сосредоточенно осматривает траву. Затем он переводит взгляд на стекло. Трогает его кончиками пальцев. Прижимается к окну ладонями и лицом, имитируя того, кто это делал недавно. На стекле тут же появляется мутное пятно от дыхания. Отстранившись, Коля наблюдает, как оно тает. Потом смотрит на свою ладонь: она откровенно дрожит.

Коля сидит на лавке у закрытой калитки, уставившись в одну точку. На коленях лежит книга учета. Снаружи к воротам подходят две пенсионерки. Оторопело смотрят на фанерный лист с текстом. Коля, не выходя из транса, произносит:

Коля. Прохода нет.

Первая пенсионерка. А как же… к мужу на могилу?!

Коля. Пожалуйста, фамилия мужа?

Раскрывает книгу учета. Пенсионерка округляет глаза.

Первая пенсионерка. Ну… Малаев Алексей… Ильич. Участок номер семь.

Коля пролистывает книгу, ведет пальцем по странице.

Коля. Хорошо. Проходите.

Щелкнув щеколдой, открывает калитку. Пенсионерки заходят, с опаской озираясь на задумчивого, ушедшего в себя Колю.

Вторая пенсионерка *(украдкой шепчет подруге)*. Татьяна правду говорила – не пускает…

Коля тупо и без выражения смотрит им вслед. И вдруг, оживившись, тихо щелкает пальцами.

Коля. А если приходил на разведку?

Коля перебирает доски, палки, деревяшки, сваленные на заднем дворе за сторожкой. Вытаскивает из общей кучи длинный обломок толстой жерди. Критически осматривает его, вертит в руке.

Коля обтесывает на плахе жердь топором, превращая обломок в дубину с длинной рукояткой. Сквозь удары топора и треск древесины слышно, как кто-то часто и раздраженно колотит в металлические ворота.

Коля, с сожалением оторвавшись от работы, врубает топор в плаху, ставит рядом дубину. Вытирая руки о штаны, уходит со двора.

Возле ворот стоит женщина лет сорока, одетая, как деревенский дворник, нетерпеливо трясет калитку. Увидев Колю, она тут же начинает вульгарно возмущаться.

Женщина. Долго тебя ждать?! Почему закрыто?! Что такое?!

Коля. Вы к кому?

Подходит к воротам. Видит, как на площади, далеко позади женщины, останавливается солидный лакированный джип.

Женщина. Что значит «к кому»? Ну дядя мой тут похоронен. Дальше что?

Из джипа выходят шофер (ему лет тридцать) и похожий на борца-тяжеловеса сорокапятилетний мощный бритоголовый мужчина в хорошем костюме.

Коля. Имя и фамилия дяди.

Берет с лавки книгу учета, вопросительно глядя на женщину. Далеко за ее спиной шофер открывает заднюю дверь джипа, достает шикарный букет цветов. Борец стоит у капота машины, смотрит на верхушки кладбищенских деревьев.

Женщина. Не поняла! Я что, должна отчитаться?

Коля. Имя и фамилия – это не отчет.

Шофер ставит джип на сигнализацию.

Женщина. А если не скажу, то что?

Коля пожимает плечами.

Коля. Не пущу. Вход теперь только родным и близким на могилы.

Женщина смотрит на Колю, выпучив глаза.

Женщина. Это кто такое придумал?

Коля. Администрация. Вторые ворота тоже закрыты.

Борец, а за ним шофер с цветами направляются к воротам.

Женщина. Обалдеть! Вы что, сдурели?

Борец и шофер подходят почти вплотную. Женщина, оглянувшись на них, инстинктивно отступает в сторону, косится на шикарный букет у шофера в руках. Борец бросает небрежный взгляд на фанерный лист с надписью «Сквозной проход закрыт».

Борец. Что тут такое?

Коля. Извините, вход только родным и близким на могилы.

Борец. У меня тут брат. И ребята из моей бригады.

Коля раскрывает книгу учета.

Коля. Пожалуйста, назовите имя и фамилию брата. И, если можно, участок, где похоронен.

Борец замирает, в упор глядя на Колю.

Шофер. Хм. Сильно.

Борец. Тут что теперь, режимная зона?

Коля. Тут охраняемый объект.

Борец смотрит на Колю, жестко смыкая губы. Коля спокойно выдерживает его взгляд.

Борец. Ярцев Константин. Бандитская аллея. Остальных называть?

Коля, не глядя в книгу учета, тут же открывает калитку. Борец, проходя мимо Коли, коротко осматривает его с ног до головы и вместе с шофером молча идет в направлении бандитской аллеи.

Коля закрывает калитку на щеколду, вопросительно глядит на женщину.

Женщина. Дурдом какой-то!

Резко развернувшись, уходит скорым шагом через площадь.

Коля насквозь пробивает дубину длинными гвоздями, превращая их в шипы. Закончив работу, взмахивает дубиной, тяжело рассекая воздух, и тут же прислушивается.

Со стороны ворот доносится несмелый мужской голос: «Извините… А кто-нибудь есть?»

Коля с шипованной дубиной в руке выходит к воротам. По ту сторону стоит седой шестидесятипятилетний старик интеллигентного вида в рабочей одежде и с тележкой. В тележке мешок цемента, груда природных камней и небольшая гранитная плита. Увидев дубину, он робко улыбается.

Седой старик. О-о-о… Это тут такие проблемы?

Коля, смутившись, опускает дубину.

Коля. Ну… Ночью будет видно. (*Сует дубину в щель между лавкой и стеной, кивает на тележку.)* А вы… вы это что?

Старик, еще более жалко улыбнувшись, понижает голос.

Седой старик. Понимаете… у меня такое дело… У меня тут сын. И я хотел бы…

Коля категорично машет головой, не дослушав.

Коля. Нет! Нельзя! Администрация запрещает!

Седой старик. Я знаю… Я пытался… Но у них такие цены… Я на пенсии… У меня столько нет… А сын…

Коля. Меня уволят, если разрешу.

Старик умоляюще смотрит на Колю.

Седой старик. Я сделаю так… Я искусственно состарю! Они не заметят.

Коля. Ну слушайте… Ну это смешно!

Старик, опустив голову, горестно вздыхает.

Седой старик. Вы знаете… Это и правда смешно… Я ведь не помощи прошу, не льгот и не денег… Мне – чтоб позволили все сделать самому! Отказывают ведь даже и в этом…

Коля отводит взгляд.

Седой старик. Когда Саша погиб при исполнении – какие громкие произносились слова… Какие статьи были в газетах…

Коля неосознанно ковыряет пальцем лохмотья треснувшей краски на калитке.

Седой старик. Ведь он работал на закон! А памятник… И вот я с кладбищем один на один… С его неписаным законом.

Коля. Я понимаю, но…

Седой старик. Вы поймете, когда придется хоронить… Когда вот это все… войдет вдруг в вашу жизнь…

Коля. Я хоронил! У меня… У нас…

Не договорив, отворачивается. Часто-часто моргает и сглатывает, глядя на кресты и оградки.

Седой старик. Вы своих детей не хоронили… И упаси вас от этого Бог…

Становится тихо. Дует легкий ветер. Коля шумно выдыхает.

Коля. Где тут ваша могила?

Старик, просветлев, кидается вперед.

Седой старик. Она… Ее отсюда даже видно! И от сторожки, и от ворот!

Коля меняется в лице, тихо хлопнув себя по бокам.

Коля. Да вы что! Начальник-то мой тоже увидит, когда придет!

Старик суетливо катит тележку, мрачный Коля идет рядом.

Коля. Или, может, я позвоню, когда начальник уедет? И тогда…

Седой старик. Николай, но он ведь может не приехать… Или приехать очень поздно… Начальники, они… (*Останавливается, выпустив тележку из рук.*) Коля, поймите, я не хочу вас подводить… Вы пошли мне навстречу, и… Но… У меня завтра начинаются процедуры… И до зимы я не смогу выполнять тяжелую работу… А зимой… (*Потерянно кивает на мешок с цементом.*) Саша год уже зарыт, извините, как собака… Холм земли… Я на коленях бы стоял сегодня, умолял, если б не вы…

Коля выгружает из тележки мешок с цементом, кладет возле скромного могильного холма. Старик торопливо вытаскивает природные камни.

Седой старик. Я постараюсь быстро! Но если придет ваш начальник…

Коля. Так вот! Если он придет…

Седой старик. Смело все валите на меня!

Коля. Да подождите! В каких газетах писали про вашего сына?

Старик, неловко выпрямившись, морщит лоб, припоминая.

Седой старик. Вообще-то, во многих… А… а что?

Коля быстро входит в комнату, кидается к столу. Выдвигает верхний ящик, достает ручку, листок и «Столичный вестник». Сев за стол, начинает что-то писать на листке, поглядывая на измятую газету.

Старик замешивает в тележке цементный раствор. Подходит запыхавшийся Коля, дает ему исписанный листок.

Коля. Вот! Слово в слово, если придет мой начальник. Заучите наизусть!

Старик пыльными руками осторожно принимает у Коли бумажку. Пробегает глазами текст, шевеля губами. Коля переводит дух, смотрит вокруг. Задерживает взгляд на бандитской аллее вдалеке, где видны фигуры борца и шофера.

Неслышно подойдя к дереву и встав у ствола, Коля наблюдает, как шофер сметает листья и прочий мусор с одной из могил. Борец же стоит перед монументом, у которого возложен шикарный букет, держит в руке плоскую металлическую фляжку. Делает из нее глоток и, склонившись, наполняет маленькую стопку на могильной плите.

Шофер принимается наводить порядок на следующей могиле. Борец тоже переходит к соседнему захоронению. Неподвижно постояв перед ним несколько секунд, наливает и тут в стопку из фляжки. Поворачивается к памятнику рядом.

Коля задумчиво и неторопливо идет к сторожке. Снаружи у ворот тридцатилетний жлоб с сигаретой в зубах безуспешно пытается дотянуться до внутренней щеколды. Он кряхтит от усердия и морщится от сигаретного дыма, идущего ему

прямо в глаза. Заслышав Колины шаги, жлоб резко поднимает голову, яростно орет.

Жлоб. Ну э! Поршнями шевели! У меня автобус сейчас с той стороны подойдет! Я на работу опоздаю!

Коля кивает на фанерный лист.

Коля. Там же написано…

Жлоб. Слышь, да мне похрен, чё там написано! Я тут по жизни прохожу!

Коля. Прохода больше нет. Те ворота тоже закрыты. Вход только на могилы.

Лицо жлоба искажается гримасой полного непонимания.

Жлоб. Я не понял… Ты чё, борзой? Ты чё пройти тут не даешь?!

Коля. Тут кладбище, а не проходной двор.

Жлоб. И чё? Я чё, помешаю, если пройду?!

Коля легким кивком указывает на его сигарету.

Коля. А бычок? Швырнешь же не глядя. На чью могилу бог пошлет. Не так?

Жлоб застывает. Сделав длинную затяжку, отбрасывает окурок в сторону.

Жлоб. Ну-ка сюда подошел. Подошел! Или мне ворота снести?

Коля бросает взгляд на шипастую дубину у лавки.

Жлоб. Чё ты зыркаешь? На меня смотри! Ты знаешь, на кого наехал?

Коля. На кого?

Жлоб. Я смотрящий по району! Я тебе башню сейчас пробью, а потом на счетчик поставлю!

Коля передергивается и, сделав рывок, хватает дубину.

Коля. Еще один «на счетчик»?! Ну давай!

Взмахнув дубиной, он кидается к воротам, но тут же отлетает в сторону от толчка в плечо. Обернувшись, видит разъяренного борца, который устремляется к калитке.

Одной рукой борец хватает жлоба за затылок и резко притягивает к себе. Из рукава его костюма вылетает длинная заточка и тут же оказывается зажатой во второй руке. Острие застывает в нескольких миллиметрах от выпученного глаза жлоба.

Борец. Что? Ты, баклан, смотрящий?! А про Васю Ярого слышал? Слышал?! Кивни, если да!

Жлоб неразборчиво мычит, в ужасе глядя на близкую заточку и боясь кивнуть: ее жало почти упирается ему в глаз.

Борец. Кивай, я сказал… Слышал?

Жлоб. Я… я… слышал…

Борец. Так, Вася Ярый – это я… Паспорт достал! Считаю до трех и вгоняю заточку. Два уже было. Три!

Дергает голову жлоба навстречу заточке. Жлоб кричит, судорожно дергается вверх, подальше от острия. Трясущейся рукой лезет за пазуху. Почти рыдая, извлекает паспорт.

Шофер, подойдя к калитке, забирает его.

Борец. Так вот… За гнилой базар штука баксов завтра утром.

Жлоб. Ребят… я…

Борец. Две штуки баксов вечером сегодня!

Жлоб хрипит, сипит, вцепляется рукой в калитку.

Жлоб. Но у меня получка…

Борец. Пять штук баксов! В три часа дня!

Шофер усмехается Коле.

Шофер. У смотрящего – получка.

Борец, крепче обхватив жлоба за затылок, придвигается к нему вплотную и тихо цедит в самое ухо.

Борец. Еще что-нибудь вякнешь?

Шофер. Он обмочился там, смотри.

Борец, глянув вниз, тут же отталкивает жлоба от себя и от калитки. Жлоб отскакивает, несуразно взмахнув руками. На его ширинке отчетливо видно большое темное пятно.

Борец. Всё. Пошел! Суши штаны – и в три часа с деньгами. А узнаю, что еще раз наезжал… (*Машет головой в сторону Коли.*) Закопаю в любую могилу. Выбирать будешь сам.

Коля вздрагивает, глядя на борца. Жлоб же, прикрывая брюки руками, пятится, выпучив глаза. Затем, развернувшись, бросается бежать со всех ног через площадь.

Борец озабоченно заталкивает заточку в рукав. Коля робко кивает вслед убегающему жлобу.

Коля. А если не притащит?

Борец. Разберемся.

Шофер берет у Коли дубину, весело смотрит на длинные шипы.

Шофер. А ты вообще мужик-то резкий и серьезный! А?

Борец. Давно охраняешь?

Коля. Вторые сутки.

Борец достает из кармана толстую пачку купюр. Отстегивает сто долларов и протягивает Коле.

Борец. Так дальше и работай.

Коля смущенно отступает на шаг.

Коля. Да не надо… Я и без этого…

Борец. За могилами ребят присмотри.

Сует ему сто долларов в руку и, открыв калитку, выходит с кладбища. Шофер, крутанув дубину, иронично вручает ее Коле, как букет цветов, и уходит вслед за борцом.

Стодолларовая купюра лежит на столе. Коля поглядывает на нее, хлебая ложкой из миски. В окне мельком видно, как мимо сторожки быстро проходит тщедушный алкаш, озираясь на ходу. Коля с грохотом вскакивает из-за стола.

Коля с дубиной в руке бежит за алкашом, который торопливо идет, точно не слышит.

Коля. А ну, стоять! Куда пошел?!

Алкаш чуть не подпрыгивает на месте, пугливо оборачивается. Его глаза вылезают из орбит при виде шипованной дубины.

Коля. Через калитку перелез?! А ничего, что там закрыто и табличка висит?!

Алкаш съеживается, неловко прикрываясь рукой.

Алкаш. Так я… подумал…

Коля. Чем ты подумал?! Чего сюда приперся?

Остановившись, тяжело дышит, глядя на алкаша. Видит у него в руке маленький замызганный блокнот.

Коля листает грязный блокнот с датами. Алкаш стоит рядом, тычет пальцем в записи.

Алкаш. Тут все их дни – когда они померли и родились! (*Машет рукой на кладбище.*) Тогда ж родные к ним приходят! Ну и… Отмечают там, понятно. (*Щелкает себя по горлу.*) На могилке тоже рюмку оставляют. Ну а я и это… Чего добру-то пропадать?

Коля закрывает блокнот, смотрит на алкаша.

Алкаш. Не, а чё? Оно ж все равно! Выдохнется, или дождь потом зальет! А я… Как за помин души приму!

Коля. А в магазине бутылку купить?

Алкаш. На что?! Жена всю получку забирает! На пиво и то не дает! На курево – десятку!

Сплевывает в сердцах. Коля легонько покачивает его блокнот в руке.

Алкаш. Ну что тебе, жалко? Я ж не какой-нибудь… Я рядом тут живу! Да что ж, другое кладбище теперь искать?

Коля. Я с ума тут с вами сойду. (*Отдает блокнот алкашу.*) Полчаса. Обратно чтоб отметиться зашел. Меня не будет – стой и жди. Через калитку не лезть! Иначе…

Алкаш. Я понял! Я понял! Я – всё!

Коля расслабленно стоит в дверях сторожки с чашкой в руке. Прислонившись к косяку, обозревает окрестности кладбища, пьет из чашки. Вне поля зрения, со стороны ворот, раздается нетерпеливый стук в ворота и слышен зычный голос женщины, которая уже приходила утром.

Женщина (*за кадром*). Эй, охрана! Где ты там?!

Коля неспешно подходит к воротам, устало глядя на женщину.

Коля. Слушайте, я даже ругаться…

Женщина. Гришка мой сейчас заходил?!

Коля от неожиданности останавливается.

Коля. Какой Гришка?

Женщина. Муж мой! Гришка! Рюмки тут полощет! Ты ж впустил его, я видела с балкона!

Резко машет рукой на многоэтажки вдалеке. Коля растерянно отводит глаза, смущенно мямлит.

Коля. Ну… Во-первых, он перелез…

Женщина. Так давай и я перелезу! Господи! Только вздохнула, что ворота закрыты, и…

Коля. Не похоже было, что вздыхали.

Женщина. А надо было сказать при всех, что я иду рюмки на могилах выливать, чтоб эта скотина не нажралась, да?!

Коля. Объяснить могли бы, а не выдумывать про дядю…

Женщина. Зато вот он тебе, наверное, объяснил! Открывай! Куда он пошел?

Коля. Вот только драки мне там не надо! Подождите, он скоро выйдет.

Женщина, перегнувшись через калитку, подается вперед.

Женщина. Мальчик, я тогда начальника твоего подожду, ты понял? Открывай!

Коля стоит у сторожки, смотрит вслед женщине, которая решительным шагом идет в сторону бандитской аллеи, мимо работающего на могиле седого старика. Коля тихо вздыхает.

Коля. Блин…

Коля сидит на лавке. Ерзает, нервно поглядывая на дальнее скопление могил и оградок. На центральной аллее появляется женщина. Одна. Быстро шагает к воротам.

Женщина. Что? Уже прошмыгнул?

Коля. Не проходил он тут…

Женщина. Или в будке своей прячешь?

На ходу кивает на сторожку.

Коля. Не прячу. Можете проверить…

Она стремительно подходит к калитке.

Женщина. Открывай! Через забор уже, наверное, сиганул. Охранничек, тоже мне…

Коля, пряча глаза, открывает калитку. Женщина выходит. Коля, обернувшись к кладбищу, беззвучно матерится, шевеля губами.

Из крана шумно льется вода. Коля моет большую кастрюлю из-под каши, с усилием трет ее губкой. В проеме душевой вдруг появляется довольный алкаш.

Алкаш. Тук-тук-тук! Я отметиться пришел!

Коля с грохотом роняет кастрюлю на пол, резко обернувшись. Алкаш цокает, качает головой.

Алкаш. Коньячок у этих бандитов… Каждый день бы так!

Распахивается дверь сторожки. Коля выталкивает алкаша на улицу взашей. Сам выскакивает следом. Алкаш, втянув голову в плечи, трусливо озирается на Колю.

Алкаш. Да как моя жена?! Она ж сегодня на сутках…

Коля. А кто это тогда был?!

Сверлит алкаша яростным взглядом. Алкаш морщит лоб.

Алкаш. Хм… Погодь… А может, Машка-горлопанка? Крикливая такая, да? Ну вообще… Точно она!

Коля. И что ей тут надо?

Алкаш. Дык она цветы на могилах сбирает. И заново их потом продает. Видать, букет тут приметила, раз так рвалась…

Коля замирает, изменившись в лице.

Коля. Она без цветов выходила…

Алкаш беспечно пожимает плечами, махнув рукой.

Алкаш. Перекинула, наверное, через забор. А племянница оттуда поймала, коль тут теперь такие порядки…

Коля срывается с места, кидаясь в сторону бандитской аллеи. Орет алкашу на бегу.

Коля. Стой тут, не уходи!

Коля влетает на бандитскую аллею. Уже издалека видит, что шикарного букета на могиле Ярцева Константина нет.

Коля. Мразь ползучая… Тварь…

Коля быстро проходит мимо алкаша к лавке, хватает дубину.

Коля. Где она торгует?!

Алкаш. Дык там… В конце площадки…

С опаской глядя на Колю, машет на площадь за воротами.

Коля. Стой, жди! Никого не пускай!

Резко дергает калитку на себя.

Женщина, сидя на низком стуле, что-то делает под цветочным лотком. Ее шестнадцатилетняя племянница поправляет цветы в банках. Подняв голову, женщина видит разъяренного Колю, который с шипованной дубиной в руке стремительно идет прямо на нее. Племянница застывает, в ужасе выпучив глаза.

Племянница. Тетя Маша!

Коля подлетает и со всего маху врубает дубиной по лотку. Страшный треск древесины, шипы пробивают доску насквозь, несколько банок с цветами падают на асфальт, разбившись вдребезги. Перепуганная женщина выныривает из-под лотка.

Коля. Где букет?!

Женщина. Как… какой букет?

Коля яростно выдергивает дубину, едва не опрокинув лоток. Длинные гвозди-шипы сверкают на солнце.

Коля. Я в башку тебе сейчас это вобью! Где букет?!

Племянница отскакивает назад, разрыдавшись, как ребенок.

Племянница. Тетя Маша, отдайте!

Женщина живо выдергивает букет откуда-то снизу, из ведра с водой. Коля свирепо вырывает у нее цветы.

Коля. Гнида… Только появись! (*Расправляет букет, стряхивает воду с упаковки.*) Хоть бы имя запомнила, у кого воруешь! Дядя там у нее… Животное… Скотина…

Развернувшись, удаляется к кладбищу.

Коля с букетом и дубиной подходит к воротам, возле которых стоит машина Василия Ивановича.

Открыв калитку, он заходит на кладбище и сразу оказывается перед Василием Ивановичем, позади которого маячит алкаш.

Василий Иванович. Так! А ну иди сюда!

Алкаш, поглядывая на грозного Василия Ивановича, бочком-бочком проскальзывает в калитку. Василий Иванович яростно тычет Коле на седого старика вдалеке.

Василий Иванович. Это кто там такой?! Что он лепит на могиле?!

Коля жестко смыкает губы, бросает дубину на лавку. Василий Иванович таращит на нее глаза.

Коля. Он не лепит. Этот старик…

Василий Иванович. Я знаю, кто этот старик! Почему ты разрешил ему тут строить?!

Коля. Потому что он пришел с журналистом!

Василий Иванович резко замолкает. Оторопело смотрит на Колю.

Василий Иванович. С каким журналистом?

Коля. «Столичный вестник», где писали про его сына! А теперь хотят писать про отца, которому не дают сделать памятник на могиле!

Василий Иванович растерянно переводит взгляд на старика.

Коля. Про приватизацию, кстати, тоже хотят черканут.

Василий Иванович. Что черканут?!

Как ужаленный, резко оборачивается к Коле.

Коля. Догадайтесь! Про законы кладбища, про дикие цены, про «то ли еще будет». Он тут такого мне наговорил!

Василий Иванович покрывается испариной – лоб блестит. Затем весь сникает. Хлопает себя по карманам, достает сигареты, зажигалку. Коля исподлобья смотрит на него. Василий Иванович опускается на лавку.

Василий Иванович. Старик, твою мать… Это ж всё его слова! Шлялся тут, канючил… И где этот писака?

Коля. Посмотрел, что я пустил и не мешаю, да уехал. Но сказал, что будет и дальше следить.

Василий Иванович. Мне почему не звонил?

Коля показывает отвоеванный букет.

Коля. Вы видите, что тут творится?

Василий Иванович косится в сторону седого старика.

Василий Иванович. Ладно, хрен с ним… Сын-герой… Пусть копошится. Но чтоб больше никого!

Коля. А если опять с журналистом?

Василий Иванович. Скажи, что такие постройки мы не охраняем! Поймут намек, не дураки!

Коля. Хм, потом вот так в газетах и напишут.

Василий Иванович мечет в Колю волчий взгляд, но ничего не говорит, закуривает сигарету. Размышляя, смотрит в песок. Коля, подойдя, садится рядом. Некоторое время сидят молча.

Василий Иванович. Будем думать… А то на шею залезут. Половина кладбища начнет сама себе мастерить… Умные все стали! Чуть что, сразу в газету бегут! (*Делает еще пару затяжек, весь пребывая в мыслях.*) Ничего, прижмем… Да – в машине форма там тебе лежит. Обувь еще и куртка. Забирай, мне ехать уже надо… А кто еще вот так припрется – сразу звони. Ты понял?

Седой старик закрепляет на могиле сына небольшую мраморную плиту как завершение работы – холм искусно отделан природным камнем, обретя средневековый готический вид. Подходит Коля. Старик ему радушно улыбается.

Седой старик. Коленька, я закончил. Теперь только Сашино фото. Но это уже дня через три…

Коля кивает, задумчиво глядя на могилу.

Седой старик. Да! Я поблагодарить вас хочу. Пусть скромно, но…

Достает из кармана купюру в тысячу рублей.

Коля. Слушайте! Не надо.

Седой старик. Возьмите. Не обидьте…

Настойчиво сует купюру Коле в руку.

Коля стоит у калитки, смотрит вслед седому старику, который катит тележку через площадь, удаляясь в сторону многоэтажек. Вздохнув, забирает с лавки объемный пакет и букет.

Букет стоит на столе – в банке с водой. Коля же раскладывает на топчане возле рюкзака черную форму с нашивками «Охрана». С улицы раздается негромкий свист и голос: «Охрана, ты там?»

Коля выходит к воротам. У калитки стоит толстый приземистый мужичок лет сорока с чуть растерянным видом.

Коротыш. О! Здорово! Слушай, мой рюкзак еще на месте? Я охранял тут до тебя…

Коля и коротыш заходят в комнату. Коля указывает на топчан. Коротыш обрадованно хватает свой рюкзак.

Коротыш. Ага, родной! А это чего, готовишься?

Кивает на форменную одежду.

Коля. Да я уже сутки отстоял.

Коротыш замирает, держа рюкзак за лямку.

Коротыш. Сутки? И как тебе тут первая ночка?

Коля настороженно смотрит на него.

Коля. Да так… Собаки донимают…

Коротыш. Собаки – хрень! Тут, блин, другое… Чего я отсюда и сбежал!

Коля. А кстати, чего?

Коротыш. Да тут такое было по ночам!

Коля и коротыш сидят на лавке у сторожки. Коротыш курит, глядя вдаль. Рядом лежит его пыльный черный рюкзак.

Коротыш. Они на третью ночь тут стали появляться. (*Делает глубокую затяжку – рука дрожит.*) Хотя… Может, следили за мной первые ночи, приглядывались, а я их не видел. Темно, да и сюда они не подходили.

Коля машинально вздрагивает, смотрит на свои пальцы.

Коля. А обходы делал – не замечал?

Коротыш. Какие обходы? Я что, дурной по кладбищу ночью лазить?

Коля, тихонько качнув головой, косится на него. Коротыш трясущейся рукой стряхивает пепел под лавку.

Коротыш. А в третью ночь пройтись чего-то захотел перед сном. Душно как-то было… Ну и поддал еще, конечно, на ужин. (*Щелкает себя пальцем по горлу.*) Вышел. Встал, стою, курю недалеко тут… Вдруг смотрю – там кто-то бродит!

Резко тычет на деревья вдалеке.

Флэшбэк

Коротыш стоит неподалеку от сторожки, курит – весь взъерошенный, форменный китель расстегнут. Под кителем засаленная майка. Сторожка позади него уютно светится огоньками в окне и над дверью. Коротыш блаженно выпускает струю дыма. Обозревает скопление крестов и обелисков. И вдруг меняется в лице, увидев шевеление меж дальних деревьев. Напряженно подается чуть вперед, вглядываясь в сумрак.

Среди оградок и кустов появляется темная человеческая фигура. Крадучись, переходит от могилы к могиле.

Коротыш судорожно сглатывает, в страхе выпучив глаза.

Коротыш. *Э! Ты чё, ты там?!*

Черная фигура замирает меж деревьев. Коротыш, не сводя с нее перепуганного взгляда, мнет горящую сигарету в руке.

Коротыш. *Чё ты… Чё ты там ходишь?!*

Черная фигура стоит неподвижно. Коротыш пятится, роняет окурок. Затем разворачивается и бежит в сторожку. Опасливо оглядывается на бегу.

Коротыш и Коля сидят на лавке. Коротыш дрожащими пальцами проводит по волосам. Кивает на сторожку.

Коротыш. Ну я за фонарем! Схватил, прибежал. А там уже никого! (*Неловко поправляет рюкзак у себя под боком.*) Утром посмотрел – вроде целое все, ничего не украл. Чего он там таскался?

Коля взволнованно встает с лавки. Повернувшись, смотрит на траву под окном сторожки.

Коротыш. А назавтра они уже двое ночью приперлись… С разных концов!

Флэшбэк

Перепуганный коротыш вскидывает включенный фонарь. Мощный луч освещает заросли, деревья и могилы. Черная фигура мгновенно ныряет за обелиск.

Коротыш стремительно переводит луч фонаря в другую сторону. Вторая черная фигура скрывается за толстым стволом дерева. Коротыш рывком перемещает луч света вслед за ней. Световой круг откровенно трясется и хаотично пляшет на грубой коре.

Коротыш весь в поту, прерывисто дышит, в ужасе глядя на освещенное дерево. Кругом тихо, за деревом никакого движения. Не опуская фонарь, коротыш второй рукой судорожно хлопает себя по кителю и извлекает мобильник.

Коля стоит у утла сторожки. Коротыш на лавке продолжает свой рассказ, взбудораженно жестикулируя.

Коротыш. Ну… я Чапаеву сразу звонить!

Коля. Чап… А… Ну да. И что?!

Коротыш. Ну что! Орет: «Гоняй их, ты же охранник!»

Коля. Мне сказал, они сами боятся.

Коротыш. Ага! Ты один, а их там десять! Боятся…

Коля. Десять?!

Коротыш. Так каждую ночь по двое, по трое тут стало прибавляться! Потом вообще оборзели! Засветло стали приходить!

Коля. Это днем?!

Коротыш. Вечером, когда начинает темнеть. Я последний обход уже делал…

Флэшбэк

Смеркается. Коротыш торопливо идет по аллее мимо древних памятников, обвалившихся и заросших могил. Тревожно озирается по сторонам. И резко замирает на месте.

Впереди видны открытые вторые ворота, за которыми обширный пустырь. Возле ворот стоят две черные фигуры.

Коротыш неосознанно вытирает ладонь о штанину и отступает назад. Пятится, мельком бросает взгляд вправо и снова замирает в ужасе.

Возле склепов вдалеке стоят еще четыре черные фигуры. А за ними, среди деревьев, мелькают такие же силуэты.

Коротыш лихорадочно смотрит на фигуры то у ворот, то у склепов. И те и другие вдруг начинают неспешно двигаться прямо к коротышу. Он бросается бежать.

Коротыш вытирает дрожащие руки о штаны.

Коля. А за тобой не погнались?

Коротыш. Не... Наверное, просто пугали. Потом у бандитов на аллее собрались! Я уж дальше не пошел. (*Машет рукой.*) Так в последнюю ночь вообще сюда приперлись! Почти что к дверям!

Флэшбэк

Коротыш, пригнувшись, медленно идет к столу. Испуганно смотрит в окно. Там, на улице, между деревьев и могил отчетливо видно множество темных человеческих фигур. Одни неподвижно стоят, как изваяния. Другие негромко переговариваются меж собой – слышны их приглушенные голоса.

Коротыш смотрит в окно, вцепившись в стол обеими руками, пригибается ниже, втягивает голову в плечи и дрожит всем телом.

Коля и Коротыш стоят возле ворот. Коротыш – уже с рюкзаком на плече.

Коротыш. Я уж давай со страху говорить там сам с собой!

Коля непонимающе поднимает брови.

Коротыш. Ну типа я не один! Лёха, говорю, ты пистолет зарядил? Сам себе другим голосом и отвечаю! Громко так... Ну чтоб они там слышали!

Коля. А они?

Коротыш передергивается, глядит в глубь кладбища. Затем так же опасливо косится на закат.

Коротыш. Да чего «они»... Заржали, как кони! Но не полезли – и то хорошо! Я изнутри на замок и думаю: всё! До утра доживу и нахрен отсюда!

Выходит через ворота за территорию кладбища. Резко оборачивается.

Коротыш. Потом только вспомнил, что рюкзак свой забыл... Но, блин, неделю успокоиться не мог. По ночам все это снилось. Оклемался вот сегодня...

Коля провожает коротыша через площадь.

Коля. Как думаешь, кто они вообще?

Коротыш отмахивается, дернув головой.

Коротыш. Мне похрен. Сам спроси, когда увидишь. А лучше вали, пока мало отработал.

Коля. Почему?

Коротыш. Тебе Чапаев срок поставил? Так вот: не пройдешь – он не заплатит. Я сбежал и не заикаюсь. Бесполезно.

Коля. Хм, круто... А теперь ты где?

Коротыш. Да что в Москве охраны мало? Платят так же. Хошь – пошли.

Коля останавливается, размышляя. Качает головой.

Коля. Не... Жилье снимать придется. Я сейчас не потяну. Может, месяца через три...

Коротыш кивает на кладбище.

Коротыш. Три месяца? Ну-ну...

Окончание следует

АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Катерина Тарханова. Саша с Уралмаша
Рецензия на телесериал «Сладкая жизнь» Андрея Джунковского. Критик анализирует драматургию, проблематику, характеры, стилистику сериала, его жанровые особенности. Отмечая недостатки сериала, автор тем не менее рассматривает его как качественный продукт, авторы которого даже в продиктованных каналом ТНТ сугубо развлекательных рамках пытаются называть вещи своими именами.
«Сладкая жизнь», Андрей Джунковский, телевидение, ТНТ, сериал, реальность, идеология, рейтинг

Нина Цыркун. Один Адам или два
Рецензия на фильм «Враг» Дени Вильнёва по мотивам повести Жозе Сарамаго «Двойник». Критик анализирует исследуемую в фильме тему двойничества, рассматривает проблематику, драматургические и жанровые особенности картины, а также представленные в ней характеры. Особое внимание уделено анализу работы режиссера с литературным материалом.
«Враг», Дени Вильнёв, Жозе Сарамаго, экранизация, литература, двойник, идентификация

Евгений Майзель. Ценность бесчувствия
Обзор национального кинофестиваля дебютов «Движение», проходившего в Омске. Критик анализирует наиболее яркие картины конкурсной программы, исследуя их сюжеты, стилистику, эстетические и смысловые аспекты, а также выявляет актуальные темы и проблемы, волнующие современных режиссеров.
Кинофестиваль «Движение», Омск, российское кино, современность, актуальность, чувственность, реальность

Елена Стишова. Этнический акцент
Обзор Чебоксарского международного кинофестиваля. Критик раскрывает особенности фестиваля 2014 года, анализирует наиболее заметные картины конкурсной и других программ, исследует выявленные фестивалем тенденции. Особое внимание уделяется анализу – в контексте фестиваля – истории и нынешнего положения национальных кинематографий в современной России.
Чебоксарский международный кинофестиваль, национальный кинематограф, аутентичность, СССР, современность, тенденции

Александр Рубцов. Новая архаика
Исследование традиционалистской тенденции, набирающей силу и в официальной идеологии, и в сознании разных слоев общества. Автор анализирует особенности сложившейся в России политической и идеологической ситуации, рассматривая ее в историческом контексте. Особое внимание уделяется анализу таких процессов, как резкая архаизация сознания, распространение запретов и ограничений, агрессивное морализаторство, а также их возможных последствий.
Идеология, традиционализм, политика, история, мораль, архаизация сознания, Россия

Дмитрий Десятерик. Необратимость

Попытка анализа событий на Майдане как культурного феномена. Автор рассматривает события в центре Киева как некий творческий акт, в результате которого сформировалось особое пространство протестной культуры. Автор исследует уникальное искусство, рожденное в политическом контексте, а также проводит параллели с событиями на Украине во время «оранжевой революции».

Украина, Майдан, культура, искусство, политика, протест, контекст

Антон Долин. Камера из мрамора

Исследование творчества китайского художника Ай Вэйвэя. Автор анализирует творческую биографию художника, его ключевые работы, их философский, культурологический и исторический смысл, их проблематику. Критик также рассматривает работы Ая в контексте творчества китайских режиссеров «шестого поколения», чей кинематограф смыкается с территорией актуального искусства.

Ай Вэйвэй, режиссеры «шестого поколения», современное искусство, Китай, актуальность, история, политика

Арсений Занин. Кино между стиркой и грехопадением

Исследование творчества чешского режиссера Веры Хитиловой. Автор прослеживает творческий путь режиссера, анализирует глубокую нравственную и философскую проблематику, а также особую эстетику ее картин. Критик отмечает уникальность кинематографа Хитиловой, режиссера, не боявшегося ставить вопросы, априори не имеющие односложного ответа.

Вера Хитилова, кино Чехии, философия, проблематика, социализм, радикализм, авангард

Анна Прийдак. Как стать режиссером

Сравнительный анализ трех европейских киновузов. Автор рассматривает системы обучения в Нидерландской кино- и телеакадемии, Международной Кёльнской киношколе и на Кинофакультете Королевской академии изящных искусств в Генте (Бельгия). Автор анализирует методики обучения, применяемые в этих вузах, содержание образовательных программ, особые стандарты, механизмы внутреннего контроля качества обучения и другие аспекты.

Кинообразование, Европа, образовательные стандарты, качество, цели, методика

SUMMARY

Daniil Dondurei – Vladimir Magun
Russia – isn't Europe?

Katerina Tarkhanova
Sasha from Uralmash
Review of Andrei Djunkovsky's DOLCE VITA (Russia). The critic analyzes dramaturgy, problematics, characters and stylistics of the TV-series, its generic details. Marking drawbacks, the author nevertheless considers them as a worthy product, because the creators even within the frame of entertainment item try to call things by their proper names.
DOLCE VITA, Andrei Djunkovsky, TV, TNT, reality, ideology, rating

Nina Tsyrkun
One Adam or two
Review of Denis Villeneuve's ENEMY (Spain – Canada). The critic considers adaptation based on José Saramago's THE DOUBLE and the theme of Doppelgänger, dramatic and genre peculiarities of the picture as well as its characters. The work of the helmer with literary stuff is specified.
ENEMY, Denis Villeneuve, José Saramago, adaptation, literature, Doppelgänger, identification

Evgeny Maizel
Value of unconcern
Coverage of the National film festival of debuts 'Dvizhenie' in Omsk (2014). The critic analyzes the most interesting pictures of the Competition, scrutinizing their specifics, subject matter, stylistics, aesthetic and semantic aspects, and singles out actual themes and problems.
'Dvizhenie' film festival, Omsk, Russian cinema, contemporaneity, reality, sensuality

Elena Stishova
Ethnic accent
Coverage of the programme of the International film festival in Cheboksary (2014). The critic discloses peculiarities of the forum-2014, analyzes the most notable pictures and specifies new trends. Special attention is paid to history and present-day situation of national cinemas in contemporary Russia as seen within the frame of the festival.
Cheboksary International, national cinema, authenticity, USSR, contemporaneity, trends

Alexander Rubtsov
New antiquity
Exploration of traditionalist tendency gaining ground both in official ideology and consciousness of different societal strata. The author analyzes peculiarities of the present political and ideological situation, considering it the historical context. Special attention is paid to the analysis of such processes, as vivid archaism of minds, spread of interdictions and restrictions, aggressive moralizing and the possible consequences of the latter.
Ideology, traditionalism, politics, history, morals, archaism of minds, Russia

Dmitry Desyaterik
Irreversibility
Some notes of art of Maidan. An attempt at analysis of the events in Maidan as a cultural phenomenon. The author considers events in Kiev as a certain creative act resulting in formation of a special space of protestant culture. The author investigates unique art, born in the political context and draws parallels to the events in Ukraine during 'Orange revolution'.
Ukraine, Maidan, culture, art, politics, protest, context

Anton Dolin
A camera of marble
Ai Weiwei and cinema of the 'sixth generation'. Investigation of creation of Chinese artist Ai Weiwei. The author analyzes creative biography of the artist, his key works, their philosophical, cultural and historical semantics and problems. The critic also considers works by Ai Weiwei in the context of Chinese directors of the 'sixth generation', whose cinema closes with the territory of actual art.
Ai Weiwei, directors of the 'sixth generation', contemporary art, China, actuality, history, politics

Arseny Zanin
Cinema between laundry and the fall
Investigation of creation of the Chech filmmaker Vera Chytilová. The author traces down creation of the director, analyzes profound moral and philosophical semantics and special aesthetics of her films. The critic marks unique nature of the cinema by Chytilová, who dared to ask questions, which have no univocal answers a priori.
Vera Chytilová, Check cinema, philosophy, Socialism, radicalism, vanguard

Ulrich Seidl:
'Cinema is not a democratic art'
Ulrich Seidl's master class at the *Documentary Film Center* (Moscow, 2014, April).

Dmitry Mamulia – Bakur Bakuradze:
'We've got the best school in the world'
Conversed by Viktor Matizen.

Anna Pryidak
How to become a film director
Three European recipes. Comparative analysis of three European film schools. The author considers systems of education in Netherland's film- and TV academy, International film school in Köln and Cinema department of Royal school of fine arts in Ghent (Belgium). The author analyzes methods of teaching, contents of educational programmes, special standards, mechanisms of inner control of quality of teaching and other aspects.
Cinema education, Europe, educational standards, quality, targets, methods

Vladimir Valutsky
Mushroom year
A script.

Vladimir Seryshev
Seven days a week
A script.

№6 (июнь) 2014 6

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 04.07.14. Подп. к печати 17.07.14
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 11,75

Заказ 15874
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех
странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях
связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2014

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
Министерства культуры РФ

Первого канала
Телеканала ТНТ
Телеканала РЕН
Компании «СТС Медиа»
Телеканала «Петербург– 5 канал»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, **к.иск.**
Ю.Богомолов, **к.иск.**
А.Голубовский, **к.иск.**
И.Гращенкова, **д.иск.**
Л.Гудков, **д.филос.н.**
Д.Дондурей, **к.филос.н.** *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, **к.иск.**
В.Зверева, **к.ист.н.**
А.Качкаева, **к.филол.н.**
С.Медведев, **к.ист.н.**
С.Муратов, **д.филол.н.**
А.Плахов, **к.иск.**
И.Полуэхтова, **д.соц.н.**
О.Рейзен, **д.иск.**
И.Рубанова, **к.иск.**
М.Теракопян, **к.иск.**
М.Туровская, **д.иск.**
Н.Цыркун, **к.филос.н.**
А.Шатских, **д.иск.**
М.Швыдкой, **д.иск.**
С.Экштут, **д.ист.н.**

16+

ISSN 0130-6405